
GOETHE
ZELTER
BERANGER
WILHEM
LES
CHANTS DE LA VIE
CYCLE CHORAL
ou
RECUEIL
de
Vingt-huit morceaux à quatre, à cinq, à six et à huit parties
pour
TÉNORS & BASSES
avec accompagnement de Piano ad libitum.
Précédés de
RECHERCHES HISTORIQUES ET DE CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES
sur
le Chant en Chœur pour voix d'hommes
par
GEORGES KASTNER
PARIS
BRANDUS & Cie, Éditeurs
103, Rue Richelieu
LONDRES
WESSEL & Cie 229, Regent-Street
SAINT-PETERSBOURG
Maison BRANDUS, au pont de Police
LEIPZIG
HOFMEISTER
1854.
La Musique, source féconde,
Epandant ses flots jusqu'en bas,
Nous verrons ivres de son onde,
Artisans, laboureurs, soldats.
Ce concert, puisses-tu l'etendre
A tout un monde divisé !
Les coeurs sont bien près de s'entendre
Quand les voix ont fraternisé.
(Beranger à Wilhem).

LES CHANTS DE LA VIE

CYCLE CHORAL

OU

RECUEIL

DE VINGT-HUIT MORCEAUX A QUATRE, A CINQ, A SIX ET A HUIT PARTIES

POUR

TÉNORS ET BASSES

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO AD LIBITUM

PRÉCÉDÉS DE

RECHERCHES HISTORIQUES ET DE CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR LE

CHANT EN CHOEUR POUR VOIX D'HOMMES

PAR

GEORGES KASTNER

PARIS

BRANDUS ET CIE, ÉDITEURS

103, RUE RICHELIEU

LONDRES — WESSEL ET CIE, 229, REGENT-STREET

SAINT-PÉTERSBOURG — MAISON BRANDUS, PERSPECTIVE DE NEVSKI

LEIPZIG — HOFMEISTER

1854


LIBRARY
FEB 16 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

TABLE DES MATIÈRES.

RECHERCHES HISTORIQUES ET CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR LE CHANT EN CHOEUR POUR VOIX D'HOMMES.

PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

LES CHANTS DE LA VIE

CYCLE CHORAL, OU RECUEIL DE VINGT-HUIT MORCEAUX A QUATRE, A CINQ, A SIX ET A HUIT PARTIES, POUR TÉNORS ET BASSES.

ERRATA.

Pag. 4, lig. 10-11, fondation Rome, *lisez :* fondation de Rome.
— 5, — 10-11, l'invent des, *lisez :* l'invention des.
— 8, — 5, de citer les sources, *lisez :* d'indiquer les sources.
— 18. — 3, un nombre considérable de *Lieder* cependant, *lisez :* un nombre considérable de *Lieder ;* cependant.
— 22, — 1, dans leur origine, *lisez :* dans l'origine.
— 26, — 12, ragments, *lisez :* fragments.
— 28, — 3, *en remontant :* des quatuor, *lisez :* des quatuors.
— 38, — 4, ou un quatuor pour quatre voix d'hommes, *lisez :* ou un quatuor pour voix d'hommes.
— *Ibid.*, — 20, permettaient aux convives, *lisez :* permettait aux convives.
— *Ibid.*, — 35, attendr, *lisez :* attendre.
— 41, — 8, des *quatuor solo*, lisez : des quatuors *solo*.
— *Ibid.*, — 32, quelques *quatuors solo*, lisez : quelques quatuors *solo*.
— 45, — 30, des quatuor, *lisez :* des quatuors.
— 46, note 1, *Gesang-Feste. Den*, lisez : *Gesang-Feste den.*
— 47, lig. 18, *en remontant :* le *Liederkraenz*, lisez : le *Liederkranz.*
— 55, note 4, *Falsnachtspiele*, lisez : *Fastnachtspiele.*
— 56, lig. 6, *en remontant :* Woss, *lisez :* Voss.
— 57, — 17, beaucoup de gens parmi ceux qui les chantaient, *lisez :* beaucoup de ceux qui les chantaient.
— *Ibid.*, — 6, *en remontant : Solo-Quarlett*, lisez : *Solo-Quartett.*
— 58, note 1, 2ᵉ col. *herausge*, lisez : *herausg.*
— 61, lig. 28, Haydn., *lisez :* J. et M. Haydn.
— 64, — 16, conviennent surtout, *lisez :* conviennent principalement.
— 65, — 7, *en remontant :* mnaière, *lisez :* manière.
— 68, — 3, *en remontant :* ou à !, *lisez :* ou à la.
— 71, — 18, sous le rapport du, *lisez :* sous le double rapport du.
— 78, — 6, d'hommes et de femmes, faut, *lisez :* d'hommes et de femmes, il faut.

Pag. 78. — 14, dont les compositeurs, peu familiarisés, *lisez :* dont les compositeurs peu familiarisés.
— 80, — 2, un plus grand nombre vide, *lisez :* un plus grand vide.
— 82, — 16, qui distingue ces œuvres et qui contraste, *lisez :* qui distinguent ces œuvres et qui contrastent.
— *Ibid.*, — 17, témoigne hautement, *lisez :* témoignent hautement.
— 84, note 1, *ma Théorie et abrégé*, lisez : *ma Théorie abrégée.*
— *Ibid.* — 2, l'exécution, *lisez :* l'exécutinn.
— 85, lig. 14, *vice versá*, lisez : *vice versâ.*
— 90, — 18, *en remontant :* d'operette, *lisez :* d'operettes.
— 91, — 22, *antus firmus*, lisez : *cantus firmus.*
— 92, — 2, d'embrasser et d'échauffer, *lisez :* d'échauffer et d'embraser.
— *Ibid.*, note 1, C'est le frère du célèbre auteur de la *Création*, lisez : C'est le frère du célèbre auteur de la *Création*, Joseph Haydn, qui, lui aussi, cultiva dans sa jeunesse la musique d'ensemble pour voix d'hommes. Ce furent même ses premières productions dans ce genre de musique qui le firent connaître et qui révélèrent son génie. Plusieurs de ses biographes racontent qu'en 1751, lorsqu'il n'était encore que simple organiste au couvent des Carmélites, à Vienne, il avait coutume de parcourir, le soir, les rues de la ville en compagnie de quelques jeunes gens de ses amis, et d'exécuter avec eux des chants à plusieurs parties, qu'il avait composés. Il donna et chanta une fois de la sorte une sérénade en l'honneur de la femme du célèbre comique Kurz. Le mari, ayant appris que la musique, dont les accords l'avaient charmé, était l'œuvre de J. Haydn, âgé seulement de dix-neuf ans, renouvela plusieurs fois ses instances auprès du jeune compositeur, pour le décider à écrire sur-le-champ un opéra.
— 95, lig. 6, *en remontant :* Neithards, *lisez :* Neithardt.

PRÉFACE.

Un fait caractéristique se rattache au mouvement musical de notre époque : c'est l'extension et la popularité données au chant d'ensemble pour voix d'hommes ; d'où la formation, dans un grand nombre de pays, de sociétés chorales uniquement occupées à cultiver et à propager cette espèce de chant. Que prouve cette nouvelle tendance de l'art, de quelle cause émane-t-elle et qu'en résultera-t-il? L'esprit d'association, se détournant des voies politiques, où il a si souvent erré, où il a tant de fois engendré de funestes discordes, envahirait-il le royaume de l'harmonie, non plus pour diviser les cœurs, mais pour les rallier, comme il rallie aussi les voix, et pour réaliser de la sorte, au point de vue moral et au point de vue artistique, un double progrès? Désirons qu'il en soit ainsi. Au surplus, de pareilles questions méritent un long et sérieux examen; elles ne sont pas de celles qu'on agite, en passant, dans une simple préface. Je me bornerai donc ici à dire que le fait auquel elles se rattachent a fortement attiré mon attention, et qu'il m'a suggéré l'idée d'entreprendre l'ouvrage que je publie aujourd'hui.

Moins pénétrés peut-être de l'importance du chant d'ensemble pour voix d'hommes que ne l'ont été, dès le principe, les Allemands, les Suisses et les Belges, les Français pourtant montrent un sincère désir de se mettre, sous ce rapport, au niveau des autres nations en profitant de l'exemple qui leur a été donné. Ce qui leur a manqué jusqu'à présent pour y parvenir comme ils le souhaitent, c'est d'avoir étudié à fond le caractère, les propriétés et les ressources de ce genre de musique. Si l'on était tenté de révoquer en doute cette assertion, il suffirait, ce me semble, de comparer entre elles les publications dont le chant pour voix d'hommes a été l'objet en France et celles qu'il a produites en Allemagne. On ne tarderait pas à reconnaître, à la suite de cet examen, que la manière de traiter cette espèce de chant n'est pas du tout la même dans les deux pays. Sous le rapport théorique, les résultats d'une telle comparaison nous seraient encore moins favorables qu'ils ne pourraient l'être sous le rapport pratique. En effet, où trouver des ouvrages français dans lesquels on ait étudié à fond, ou seulement abordé autrement que sous forme de généralités insignifiantes, les questions assez nombreuses qui se rapportent à cette intéressante matière? D'un autre côté, quels sont les recueils contenant des productions où la musique pour chœurs d'hommes présente le caractère sérieux, mâle et accentué qui doit être son partage? A-t-on toujours parfaitement compris le style propre à ce genre de musique, et surtout la manière d'y traiter les voix, afin d'obtenir non seulement l'ensemble pur et harmonieux que prescrivent les règles de la composition vocale, mais encore un tout homogène et d'un équilibre satisfaisant sous le rapport de la sonorité? Enfin, a-t-on songé que là comme ailleurs, et plus qu'ailleurs peut-être, il convient d'avoir égard aux lois de l'esthétique musicale? Il n'est que trop vrai, rien de tout cela n'a été strictement observé; non pas parce que les hommes de talent ont manqué à cette tâche, mais parce qu'ils n'ont eu ni le loisir, ni la fantaisie peut-être de s'y appliquer.

Ainsi que j'en ai fait la remarque à un autre endroit de ce livre, longtemps l'inhabileté et l'hésitation des chanteurs formés dans les premières écoles orphéoniques, fut une cause de dégoût et d'éloignement pour un grand nombre de compositeurs accoutumés à des succès certains, et peu jaloux cette fois de livrer des œuvres

importantes à l'inexpérience des commençants. Il est vrai que tout a bien changé de face depuis quelques années, grâce aux constants efforts de professeurs habiles et d'amateurs zélés, dont l'utile concours est enfin parvenu à doter la France d'institutions chorales dignes de lutter avec celles d'outre-Rhin.

Frappé des améliorations apportées à l'exécution de la musique d'ensemble pour voix d'hommes, j'ai eu, pour ma part, le désir de répondre à ce progrès, et même, si cela m'était permis, de l'étendre encore, en composant avec le soin et la conscience qu'un musicien vraiment amoureux de son art doit apporter dans l'accomplissement de la tâche qu'il s'impose, une collection complète de morceaux à plusieurs parties destinés aux meilleurs chanteurs de nos réunions orphéoniques. Ces morceaux, écrits pour la plupart sur des poésies inédites, présentent une série de sujets relatifs aux principales circonstances de la vie de l'homme. De là ce titre : *Les Chants de la vie*, que je leur ai donné. J'ai eu, je crois, le premier, l'idée de former une sorte de cycle choral dans lequel se trouvent réunis à dessein des chants pieux et des chants profanes, des chants d'amour et des chants d'hymen, des chants de guerre et des chants funèbres ; puis d'autres compositions de différentes sortes qui célèbrent quelques uns des plaisirs de l'homme, quelques unes de ses occupations favorites et quelques uns de ses passe-temps. Au nombre de ces dernières, figurent *les Chants imitatifs et pittoresques*, sans paroles, que j'ai écrits dans un genre tout à fait nouveau, et pour être exécutés soit dans une fête, soit pendant une promenade, soit même dans un concert comme divertissement vocal. Je n'ai pas seulement cherché à mettre de la variété dans le choix des sujets ; j'ai pareillement tâché d'en répandre dans celui des rhythmes, des mouvements et surtout des idées. Personne n'ignore que parmi les différents poëmes qu'un musicien se charge d'interpréter, il y en a toujours quelques uns pour lesquels il ressent une certaine prédilection. Ce sont précisément ceux-là qui d'ordinaire l'inspirent le mieux. Je ne me flatte donc pas d'avoir réussi au même degré dans toutes les compositions de ce recueil ; mais j'ose croire qu'il n'en est aucune dans laquelle j'aie méconnu le caractère du sujet que j'avais à traiter. Quant à la facture même de mes chœurs, j'ai dû m'en préoccuper d'autant plus que je connais toutes les difficultés que présente la composition des morceaux d'ensemble pour voix d'hommes. L'expérience m'ayant depuis longtemps démontré que le choix des intervalles et la manière de les distribuer dans les différentes parties, est en cela de la plus haute importance, non seulement pour ce qui est de la facilité d'exécution, mais encore pour ce qui est de l'éclat de la sonorité, j'ai tenté de mettre à profit les découvertes que des études suivies et une longue pratique m'ont donné lieu de faire relativement à cet objet. Toutefois, après avoir satisfait aux minutieuses exigences de la composition vocale pour voix d'hommes, quant au détail de l'harmonie, j'ai cru pouvoir innover en beaucoup de points quant à la coupe, à la dimension, au plan et même au style de mes morceaux. Les raisons qui m'y ont déterminé ont été exposées par moi dans l'avertissement qui précède *les Chants de la vie*. Là je dis à ce sujet : « J'ai tâché » de saisir le véritable caractère des chants pour voix d'hommes, j'ai tâché d'atteindre au degré d'élévation » et de valeur artistique que les Allemands regardent avec raison comme obligatoire dans toute musique de » chœurs virils. J'ai pareillement essayé d'introduire dans la coupe rhythmique de mes morceaux, des divi- » sions et des formes nouvelles. J'ai pensé que le goût plus exercé du public, et l'aptitude plus prononcée des » chanteurs, me permettaient à présent de hasarder quelque chose de moins insignifiant qu'un simple placage » d'accords en contrepoint de note contre note, roulant sans cesse des harmonies de la tonique à celles de la » dominante. En cherchant à donner du mouvement aux parties par la variété des dessins et des rhythmes, » de la couleur à l'harmonie par le choix des accords et des modulations, de l'intérêt à la composition tout » entière par l'emploi d'idées mélodiques exemptes de vulgarité, j'ai fait en sorte de ne point multiplier inu- » tilement les difficultés d'exécution, et d'observer les lois prescrites par l'expérience pour assurer le bon effet » de la musique d'ensemble. Je n'ai pas oublié surtout que chaque voix, jusque dans les remplissages et les » accompagnements, doit présenter un tour mélodieux, facile et naturel. Toutefois, je ne dissimule pas que

» la facture de mes chœurs et de mes quatuors est plus compliquée que celle des productions du même genre » qui ont paru en France dans ces derniers temps. Jusqu'ici, en effet, vu l'inexpérience des exécutants et la » marche encore hésitante des ensembles, on a pensé qu'il était prudent de s'en tenir à une imitation des » chœurs d'opéras, non dessinés et syllabiques, dans lesquels toutes les parties, cheminant à pas égaux, sans » dessin et quelquefois sans mélodie, laissent le plus souvent à l'orchestre le soin d'entretenir l'intérêt que » leur harmonie seule ne pourrait soutenir. On conçoit sans peine que, privées d'un accompagnement instru- » mental, de telles productions fassent peu d'effet. Les ressources de la mélodie et les procédés du style concer- » tant, sont donc très nécessaires dans la musique d'ensemble, quand on se résout à n'y point faire intervenir » les instruments. C'est une vérité que les grands maîtres de l'ancienne école ont parfaitement reconnue. » Seulement, usant d'un style trop recherché, trop travaillé, ils ont souvent étouffé l'idée mélodique sous les » développements mêmes de cette idée. A force de s'engager dans les complications ardues du contrepoint » double, ils ont insensiblement alourdi leur plume, refroidi leur imagination, et quelquefois, comme on a osé » le dire, entièrement dépassé le but. Ce n'est pas d'ailleurs dans le style trop savant des anciens morceaux » de musique d'ensemble que doivent être conçus les chœurs, les trios, les quatuors modernes pour voix » d'hommes. *A ce genre, tout à fait nouveau, il faut des formes tout à fait nouvelles*, et ces formes se trou- » vent déjà en partie fixées dans les compositions des meilleurs maîtres allemands de notre époque. Ce que la » fantaisie peut encore y ajouter, nul théoricien n'a le droit de l'enchaîner à ses règles. Je crois donc qu'ici, » plus que partout ailleurs, les innovations doivent être bien accueillies, pourvu qu'elles soient conformes aux » principes de la musique vocale. » Une des innovations que je puis m'attribuer, c'est l'emploi alternatif du chant avec paroles, et du chant sans paroles ; ce dernier conçu de manière à remplir dans la musique profane à peu près le même rôle que remplissent les *neumes* dans la musique sacrée. Sons qui s'échappent librement du cœur et que la parole ne retient plus enchaînés au sens précis des mots, ils ont un caractère intime et profond qui répond à la délicate et vive sensibilité de l'âme humaine. Tantôt ils éclatent comme des cris de joie ; tantôt ils s'échappent comme de tendres soupirs. On a tout dit, on a tout exprimé, et cependant la mélodie erre encore sur les lèvres comme un écho de la pensée. Les périodes et les refrains sans paroles sont assez fréquents dans *les Chants de la vie ;* mais, ainsi que pour *le Chant de fête* (nº 1 du *Cycle choral*), j'ai toujours eu soin de n'en faire usage que dans les cas où l'emploi en est parfaitement motivé.

M'étant proposé de publier un livre qui répondît de tous points au besoin du moment dans la question du chant choral pour voix d'hommes, j'ai fait précéder le recueil dont je viens d'indiquer le contenu, d'un texte assez développé renfermant des recherches historiques et des considérations générales sur le genre de musique auquel j'ai consacré mon ouvrage. Ce texte est divisé en deux parties, composées chacune d'un certain nombre de chapitres.

Dans la première partie, je remonte aux temps les plus reculés pour trouver, chez les anciens, des preuves de l'existence des chœurs d'hommes, et surtout des chœurs d'hommes purement vocaux, c'est-à-dire rejetant occasionnellement ou traditionnellement l'accompagnement de toute espèce d'instruments de musique. Après avoir poursuivi quelque temps mes recherches sur ce point, non seulement dans l'antiquité, mais aussi dans les temps modernes jusqu'à la fin du moyen âge, j'arrive à parler de la formation de sociétés régulières, entièrement composées de chanteurs du sexe masculin qui se réunissent pour cultiver la musique d'ensemble vocale. Je constate successivement l'existence de sociétés semblables en Italie, en Allemagne, en Suisse et en Belgique, ainsi qu'en France et dans d'autres pays. Je fais voir que peu nombreuses et peu considérables dans le principe, elles ne tardent pas à se multiplier et à prendre un accroissement remarquable ; il en surgit de tous côtés et principalement en Allemagne, qui ont leurs statuts, leur règlement, leurs séances périodiques. Non seulement chacune à part soi rivalise de zèle et d'efforts pour atteindre à la perfection, mais bientôt elles

se recherchent mutuellement, s'entendent et s'unissent de manière à former de vastes associations au sein desquelles des milliers de voix, formées par l'étude et guidées par de bons directeurs, parviennent à se jouer de toutes les difficultés du chant choral. Alors s'organisent des concerts, des fêtes, des promenades, de courtes excursions ou de lointains voyages dont la musique d'ensemble vocale fait tous les frais. J'ai pensé qu'un tableau du mouvement musical des sociétés de chœurs d'hommes en Allemagne, en Belgique et dans d'autres contrées, ne serait pas dépourvu d'intérêt pour des lecteurs français qui n'ont eu de tout cela, jusqu'à présent, qu'une très faible idée. Je donne donc une sorte de statistique générale des fêtes de chœurs d'hommes célébrées à l'étranger, et bientôt après j'entreprends un travail spécial du même genre pour la France, dont les premières tentatives dans cette nouvelle voie ne sauraient être passées sous silence. C'est là qu'on apprend à juger de la part que l'Orphéon de Wilhem, et plus tard l'Association des Artistes musiciens, présidée par M. le baron Taylor, ont eue aux progrès réalisés depuis peu dans la musique chorale en France. Le chapitre V de la première partie est tout entier consacré à cette matière. Dans le chapitre qui vient ensuite, je parle en détail des morceaux d'ensemble pour voix d'hommes sans accompagnement, et je cite les compositeurs les plus connus qui ont écrt des morceaux de ce genre.

Ainsi finit la première partie.

Les détails historiques qu'elle contient sont puisés à des sources authentiques, et offrent la révélation de certains faits qu'on avait ignorés jusqu'à ce jour, bien qu'ils soient de nature à jeter un grand éclat sur l'origine des sociétés de chœurs d'hommes, tant en Allemagne qu'en France. Ainsi l'on verra, dans l'un et dans l'autre pays, des hommes illustres présider à la formation de ces sociétés. Ici, c'est Béranger, qui s'unit pour cette œuvre à son ami Wilhem; là, c'est Gœthe, qui fonde avec Zelter la première *Liedertafel* allemande. Poëtes et musiciens se sont donné rendez-vous au banquet; ils ont pris leur lyre, et ils ont redit avec Pindare : « Au milieu des coupes, nos voix prendront un essor plus libre. Qu'on verse à l'instant la douce liqueur qui doit préluder à nos hymnes!... » (Pind., *Nem.*, IX.) Charmée des harmonieux accents qui venaient frapper son oreille, la cour de Berlin, protectrice déclarée des beaux-arts, voulut accorder à l'œuvre de Zelter un témoignage de sa faveur. Elle assista à l'une des séances de la Liedertafel, qui se tint, pendant un grand repas, chez l'un des hommes les plus illustres de cette société, chez le prince Radziwil. A cette séance furent chantés des chœurs d'hommes sans accompagnement, la plupart sur des poésies de Gœthe; et le roi Guillaume III, qui prenait un vif plaisir à ce divertissement, se fit expliquer par Zelter lui-même le but et les usages de cette institution. De même que l'auteur de *Faust* protégea la première Liedertafel instituée en 1808, à Berlin, ainsi notre immortel poëte Béranger protégea l'Orphéon, qui fut l'œuvre de son ami Wilhem, et d'où sont sorties nos premières sociétés de chœurs d'hommes. Ce curieux rapprochement, sur lequel j'ai plusieurs fois insisté dans le courant de mon ouvrage, en l'appuyant de documents authentiques, intéressera, je le pense, non seulement les musiciens, mais aussi les littérateurs.

Quant à la seconde partie du texte des *Chants de la vie*, elle est consacrée tout entière à la théorie du chant choral pour voix d'hommes. J'examine d'abord la nature des voix d'hommes en elles-mêmes; leur étendue et leurs propriétés; j'indique ensuite les diverses manières de les réunir, de les grouper et d'en former ainsi les différentes parties d'un chœur, d'un trio, d'un quatuor, etc. J'aborde enfin les questions relatives aux moyens de donner à un chœur, à un morceau d'ensemble conçu de la sorte, non seulement une harmonie pure et correcte, mais encore une harmonie bien disposée pour les voix et susceptible d'une belle et franche sonorité. En dernier lieu, j'indique les principaux procédés dont on peut faire usage pour varier les formes du style dans les compositions de ce genre, et, de plus, les différentes coupes qu'on leur a jusqu'à présent le plus généralement assignées, mais auxquelles chacun demeure parfaitement libre d'ajouter celles que sa propre fantaisie lui suggère, pourvu qu'il n'oublie point de satisfaire aux exigences particulières de la musique pour

voix d'hommes. Je me suis flatté de l'espoir qu'en recueillant ici les observations que j'ai faites moi-même à ce sujet, je rendrai service à ceux qui n'ont ni le loisir ni la patience d'entreprendre des études semblables à celles auxquelles je me suis livré. Ce qui m'a confirmé dans cette opinion, c'est qu'aucun ouvrage spécial n'a encore été publié sur cette matière, de telle sorte que j'aurai peut-être la satisfaction d'avoir comblé une lacune assez importante dans le domaine de la musique vocale.

Cette seconde partie de mon travail, qui s'adresse particulièrement aux musiciens et surtout à ceux qui veulent enrichir de leurs productions le répertoire de nos institutions orphéoniques, est complétée par quelques conseils sur les mesures à prendre pour organiser de bonnes sociétés de chœurs d'hommes et pour en assurer l'existence et la prospérité.

Après avoir révélé l'importance et les propriétés esthétiques du chant viril ; après avoir démontré les avantages sociaux des réunions où il est cultivé, puissé-je avoir aplani les difficultés qu'il présente sous le rapport des détails matériels de la composition, et avoir ainsi débarrassé de tous les obstacles qui s'y rencontraient, cette voie nouvelle où les Français ne sont pas moins appelés à se distinguer que les Allemands ! Puissé-je aussi être parvenu à répandre dans mes *Chants de la vie* le charme et la variété dont ce genre de musique est susceptible ! Puissé-je enfin avoir doté mon pays d'une œuvre d'imagination digne du suffrage des amateurs éclairés, en même temps que d'un bon livre également digne de l'approbation des savants et des artistes !

GEORGES KASTNER.

Paris, ce 3 janvier 1854.

RECHERCHES HISTORIQUES

ET

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR

LE CHANT EN CHŒUR

POUR VOIX D'HOMMES.

Hie kann nicht seyn ein boeser Muth,
Wo da singen Gesellen Gut;
Hie bleibt kein Zorn, Zank, Hass noch Neid,
Weichen muss alles Herzeleid.

M. Luther.

La musique, source féconde,
Épandant ses flots jusqu'en bas,
Nous verrons ivres de son onde,
Artisans, laboureurs, soldats.
Ce concert, puisses-tu l'étendre
A tout un monde divisé!
Les cœurs sont bien près de s'entendre
Quand les voix ont fraternisé.

Béranger.
(*L'Orphéon*, lettre à B. Wilhem.)

Ein Chor Singender ist Gleichsam schon eine Gesellschaft
Brüder; das Herz wird geöffnet, und sie fühlen im
Strome des Gesang's sich Eine Seele und Ein Herz.

Herder.

RECHERCHES HISTORIQUES

ET

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

SUR

LE CHANT EN CHOEUR

POUR VOIX D'HOMMES.

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

DES CHOEURS D'HOMMES EN GÉNÉRAL

ET DES CHOEURS D'HOMMES SANS ACCOMPAGNEMENT INSTRUMENTAL EN PARTICULIER.

Le chant est inhérent à la nature humaine comme l'expression la plus riche, la plus noble et la plus fidèle des mouvements du cœur et des aspirations de l'âme. Si le langage des mots permet à l'homme de communiquer avec ses semblables, de leur faire connaître ses désirs et ses besoins matériels dans le monde *fini*, le langage des sons semble plus particulièrement l'aider à se mettre en rapport avec les régions supérieures, avec ce monde *infini* et immatériel vers lequel l'entraîne sans cesse un pouvoir inconnu, et où, par instinct et en quelque sorte malgré lui, il tend à reporter l'origine de son existence en même temps que l'objet auguste de sa mystique adoration. Aussi paraît-il raisonnable de supposer que c'est pour mieux peindre ce qu'il ressent et pour attirer plus fortement l'attention de l'Être qu'il invoque, que l'homme a élevé peu à peu les inflexions de sa voix jusqu'aux intonations musicales proprement dites, et qu'il a convié les autres hommes, ses frères, à former avec lui, dans un élan commun de pieux enthousiasme, des chœurs d'invocation, d'adoration et d'actions de grâce. Étroitement liées l'une à l'autre, dès l'origine, dans les concerts de voix humaines et considérées toutes deux comme *chant*, la poésie et la musique eurent pour premier objet la prière. Dans l'enfance des peuples, au berceau de la civilisation, comme aujourd'hui chez les sauvages, il est bien peu de mélodies nationales et populaires qui ne soient revêtues d'un caractère religieux et mélancolique, même parmi celles qui n'appartiennent pas précisément au culte. Pour en expliquer la raison, ne faut-il pas admettre que dans les temps d'épreuves où il semble essayer la vie, l'homme est constamment dominé par un sentiment que l'on pourrait qualifier de *piété craintive*, sentiment qui le porte à voir en toutes choses, en lui et hors de lui, la présence et l'action d'une divinité qu'il redoute ou qu'il aime? Sous l'empire de cette croyance superstitieuse, le moindre phénomène de la nature provoque son effroi ou encourage son espérance : l'oiseau qui fend l'espace, le vent qui murmure dans la

forêt, le torrent qui roule ses ondes, le tonnerre qui gronde, la foudre qui éclate, sont pour lui autant d'heureux ou de sinistres présages. Voyez-le, il n'est occupé qu'à prier, qu'à adorer, qu'à invoquer et à conjurer. Mais à mesure que la réflexion et l'expérience l'aident à combattre ses appréhensions et ses chimères, il ne soumet plus aussi facilement le jeu de sa destinée aux influences surnaturelles. Détachant ses regards du ciel où il les tenait presque toujours fixés dans une anxieuse attente, il les porte sur lui-même ; il étudie sa propre nature, il se rend compte de son individualité, et, par les entreprises hardies du raisonnement, il arrive bientôt à posséder entièrement son libre arbitre. Dès lors ce n'est plus que par intervalles et pour ainsi dire à ses heures — et volontairement plutôt que par instinct — qu'il paie un tribut au sentiment religieux auquel il s'abandonnait auparavant d'une manière irréfléchie. Fixant le temps de la prière, il se crée un culte régulier ; il y joint la pompe des rites et institue des chœurs de danse pour accompagner les sacrifices accomplis sur l'autel. A côté de ces soins pieux, il se consacre à des devoirs sociaux. Il forme des États, il fonde des empires ; il étend sa domination terrestre aussi loin que le lui permettent ses forces et son courage. Rencontre-t-il des obstacles, il invoque de nouveau la Divinité ; il lui demande de s'intéresser à ses luttes et à ses triomphes, d'être la confidente de ses peines et la conseillère de ses travaux. Il entonne des chants qui expriment ses vœux, ses espérances ; qui peignent sa gratitude et sa joie. Mais ces chants, qui parlent de combats à soutenir et de victoires à célébrer, ne sont déjà plus des chants religieux dans toute la force du terme. Les intérêts de l'humanité y tiennent pour le moins autant de place que les intérêts du ciel. Les hymnes de guerre et de triomphe ont donc un caractère mixte, et sont les premiers où nous voyons l'élément profane pénétrer dans le domaine de la musique sacrée.

Vainqueur, l'homme veut jouir des fruits de sa victoire ; il veut prospérer dans l'état de repos et de tranquillité qu'il a su conquérir. Son instinct civilisateur lui permet de se maintenir en société par des lois ; d'y être utile à lui-même et à ses semblables par le noble exercice de ses facultés intellectuelles. Appliquant ces hautes facultés à la culture des sciences, des lettres et des arts, il étend et perfectionne les simples notions qu'il avait d'abord acquises. Bientôt il s'attache au sol où il a trouvé un asile. Il éprouve une sorte de tendresse filiale pour les lieux où il vit, où il aime, où il est aimé, et quelquefois aussi pour ceux où il souffre. Le culte de la patrie, celui du foyer domestique, deviennent l'objet de ses soins et s'unissent dans son âme comme dans sa religion, au grand culte primitif. Non content d'invoquer la Divinité pour lui-même, il l'invoque pour son pays, pour sa famille, pour ses concitoyens. Il institue des fêtes publiques et commémoratives qui sont à la fois des fêtes religieuses et des fêtes patriotiques. Il y fait retentir, en signe de deuil ou d'allégresse, suivant l'événement qu'il célèbre, des chœurs solennels qui réunissent les deux éléments du chant et de la danse, et sont à la fois des chœurs profanes et des chœurs religieux.

Enfin, après avoir rendu un culte à la Divinité, à la patrie, à la famille, après avoir été le représentant des sentiments généraux de l'humanité, l'homme s'occupe de l'expression de ses sentiments individuels, c'est-à-dire des sentiments particuliers à son sexe, à son âge, à ses goûts, à sa profession, aux différentes conditions où il est placé dans la vie, Cette fois encore il sent le besoin de trouver un écho fraternel, d'entendre des voix amies répéter les accents de sa voix. De là des chants d'une couleur particulière, d'un caractère nouveau, qui, en acquérant un certain degré de perfection et de raffinement à la faveur des progrès de l'art musical, finissent par constituer un genre de musique tout à fait propre au sexe masculin, et dont je me propose de traiter spécialement dans cet ouvrage.

La part échue à l'homme dans la musique vocale a nécessairement varié suivant les mœurs et les institutions de chaque peuple. En tout cas il importe de diviser les chœurs d'hommes en plusieurs classes et de les considérer sous divers aspects. On doit distinguer :

1° Les chœurs d'hommes mêlés à des chœurs de femmes, d'enfants ou de jeunes garçons ;

2° Les chœurs d'hommes employés seuls, mais soutenus par un accompagnement instrumental plus ou moins important ;

3° Les chœurs d'hommes exécutés sans aucun accompagnement instrumental.

Je n'ai pas à m'occuper des premiers, je ne dirai que quelques mots des seconds ; mais je traiterai en détail des derniers, parce qu'ils forment ici l'objet principal de mes études.

Toutefois, avant de m'y arrêter, et pour mieux éclaircir ce qui les concerne, je donnerai un court aperçu de la naissance et du développement du chant pour voix d'hommes, soit avec accompagnement d'instruments, soit sans accompagnement.

Dès la plus haute antiquité on trouve des traces de réunions chorales entièrement masculines ou composées de telle sorte que les hommes, quoique mêlés à des femmes, exécutent des chœurs séparés de l'ensemble général. Mais dans l'un et dans l'autre cas, rarement les voix se font entendre sans être soutenues ou guidées par quelque instrument de musique. Rarement aussi la danse cesse d'être partie intégrante du chœur. Si l'on voulait remonter très haut dans l'histoire de la Grèce, on pourrait citer avec quelque probabilité les Homérides (1) comme ayant donné un des plus anciens exemples de l'usage des poésies chantées en commun. Il n'est pas impossible que plusieurs rapsodes aient exécuté de la sorte des fragments épiques, et l'on serait d'autant plus tenté de se prononcer pour l'affirmative, comme le fait judicieusement observer l'auteur des *Origines du théâtre moderne* (2), que, par une rencontre peut-être fortuite, le mot ὁμηρεῖν signifiait, selon Hesychius (3), *chanter ensemble* (4).

Quoi qu'il en soit, si les rapsodes ont formé des chœurs, il est à peu près certain que ces chœurs étaient à l'unisson ou à l'octave. On ne peut rien dire non plus de très précis sur l'importance du chant choral des hommes dans les rites secrets des mystères de Samothrace, des mystères phrygiens et des mystères de Bacchus (5). Ceux des hymnes sacrés qu'on exécutait sans le concours des voix féminines dans les cérémonies religieuses ou dans les fêtes publiques appartiennent naturellement à la seconde classe de chœurs d'hommes dont j'ai parlé ci-dessus. Il en est de même des chœurs scéniques de la Grèce que l'on croit avoir été chantés par des hommes seulement (6). Il en est peut-être aussi de même des chants que les disciples du philosophe Pythagore entonnaient le soir avant de se coucher et le matin en se levant, afin de conjurer les mauvaises influences terrestres. Au surplus, dans ces temps reculés comme à présent, il y a toujours eu des circonstances où les femmes ont dû cesser de prendre part à la formation des ensembles de musique vocale et céder entièrement le rôle actif aux personnes du sexe masculin. On conçoit que des hymnes guerriers entonnés en marchant au combat, que des chansons de table exécutées par de joyeux buveurs, n'aient eu, communément, que de mâles interprètes. Tout ce qui célébrait les particularités de l'existence masculine, tout ce qui concernait des professions exercées uniquement par des hommes, dut se trouver dans le même cas.

A l'imitation de l'antique Égypte, la Grèce possédait des chants populaires et traditionnels à l'usage de chaque circonstance et de chaque métier. Sans doute les artisans, lorsqu'ils étaient réunis, se plaisaient à répéter ces airs favoris en chœur, ainsi que font de nos jours les ouvriers dans les ateliers, dans les rues ou bien dans les lieux de plaisir où ils s'assemblent. Parmi ceux de ces chants dont le souvenir est resté, on remarque le chant des baigneurs (7), celui des tisserands (8), celui des tisseurs de laine, celui des meuniers (9), celui des puiseurs d'eau (10), comme aussi

---

(1) Les Homérides accompagnaient au son de la lyre leur chant et leur récitation épique ; on croit même qu'ils y ajoutaient le prestige du geste et l'imitation du personnage qu'ils faisaient parler. Avant Thespis et la LXI[e] olympiade, ils luttaient dans les concours, et, vainqueurs, recevaient pour prix un agneau.

(2) Ch. Magnin, *Les origines du théâtre moderne, ou histoire du génie dramatique depuis le I[er] jusqu'au XVI[e] siècle.* Paris, L. Hachette, 1838, t. I, p. 17.

(3) Hesych., voc. Ὁμηρεῖν.

(4) Cependant le passage ci-après du *Pseudo-Platon* donne à entendre que ce n'était pas précisément ensemble, mais l'un après l'autre et en se relayant, que les rapsodes ou arnodes exécutaient les chants d'Homère. « Hipparque, fils aîné de Pisistrate, entre autres preuves » qu'il a données de sa sagesse, obligea les rapsodes à réciter aux Pa» nathénées les poésies d'Homère, en se relayant et sans interruption. » (*Pseudo-Plat. Hipparch.*, p. 228.) Il y a d'ailleurs ici *réciter*, et non *chanter*, bien qu'il soit prouvé que les rapsodes ont réellement *chanté* les poésies et ne les ont pas seulement *déclamées* ou *récitées*.

(5) Dans quelques-uns de ces mystères on supposait que les Corybantes, les Dactyles et les Curètes, fondateurs du culte célébré, étaient présents à toutes les fêtes mystiques, mais sans être vus, et qu'ils ne s'annonçaient aux initiés que par leurs chants et par le cliquetis des armes qu'ils agitaient dans leurs danses convulsives (Freret, *Acad. des inscript.*, t. XXIII). Ce chant et la danse des prêtres étaient ordinairement accompagnés par quelques instruments, comme les flûtes, les tambours, et quelquefois par des instruments d'airain, comme dans le culte de Cybèle.

(6) M. Magnin n'est pas tout à fait de cet avis; on voit même qu'il penche pour l'opinion contraire : « Les femmes, dit-il, faisaient-elles partie » des chœurs scéniques? Le doute que j'émets ici pourra surprendre. Je » n'ignore pas que l'on est à peu près d'accord pour admettre la néga» tive; je sais fort bien que les femmes ne montaient pas sur la scène » grecque proprement dite, et que leurs rôles dans les tragédies, les co» médies et les drames satiriques, étaient remplis par des hommes; mais » étaient-elles également exclues des chœurs, c'est-à-dire, des danses re» ligieuses du thymélé et de l'orchestre ? A cet égard je n'ose rien » affirmer. » Plus loin M. Magnin, s'appuyant de l'autorité du scoliaste d'Aristophane, parle des chœurs comiques composés de danses et de chants, où il y avait à peu près autant de femmes que d'hommes. Enfin il pense que les besoins de la composition musicale faisaient presque une nécessité du mélange des voix. Les Romains, qui ont à peu près tout pris de la Grèce, reconnurent l'utilité des voix de femmes dans les chœurs. C'est ce qui paraît résulter d'un passage de Macrobe ainsi conçu : « Un chœur ne se forme-t-il pas de plusieurs » voix? Toutes cependant semblent n'en faire qu'une : au ton aigu se joint » le ton grave; tous deux s'unissent au médium. La voix des hommes se » marie à celle des femmes et la flûte forme l'accompagnement; aucune » de ces voix n'est distincte, l'ensemble seul arrive à l'oreille, et de la » dissonance naît l'harmonie. » (Macrob., *Saturn.*, lib. I, *proœm.*)

(7) Athen., lib. XIV.

(8) On les appelait *clinos*. Il en est fait mention dans les Atalantes d'Épicharme. (Voy. Athen., lib. XIV.)

(9) Athen., lib. XIV. — Hesych., voc. Ἱμαῖος, ἱμαοιδός.

(10) Aristophan., *Ran.*, v. 1332. — Schol., *ibid.*, ex Callim.

celui des bateliers et des rameurs (1). Dans les fêtes rustiques retentissaient les chansons traditionnelles des moissonneurs (2), des laboureurs (3), des journaliers (4). Dans les rues et sur les places publiques, à Athènes, le petit peuple redisait la sienne en dansant au son de la flûte (5). Enfin, les citoyens désignés pour remplir les fonctions de juges, se rassemblaient avant le jour, au son de certains vieux cantiques, et se rendaient au tribunal, appuyés sur leurs bâtons, en chantant les anciens airs des *Phéniciennes* de Phrynicus (6). On peut raisonnablement supposer que la plupart de ces morceaux étaient presque toujours dits à l'unisson et sans accompagnement, quand on y avait recours dans les heures laborieuses de la journée, pour alléger les fatigues et tromper les ennuis d'un travail plus ou moins rude et ingrat. Comme tels nous pourrions les ranger dans la troisième classe de chants en chœur pour voix d'hommes.

Les Romains firent usage de la musique vocale à peu près dans les mêmes circonstances que les Grecs. Ils avaient des hymnes religieux et des hymnes patriotiques appropriés aux diverses solennités. Dès les premiers temps de la fondation Rome, on rencontre des institutions sacerdotales où la musique et la danse tiennent une place importante. On peut citer comme ayant eu un caractère essentiellement viril, le chant des frères Arvales (7), et, dans la suite, sous le règne de Numa, celui des Saliens. Je mentionnerai aussi, en passant, et comme n'ayant pour nous qu'un intérêt secondaire, les complaintes des prêtres isiaques, prêtres mendiants qui joignaient aux accents de leurs voix les sons du sistre, et se livraient à toutes sortes d'étrangetés pour attirer les curieux et se procurer des aumônes. C'est pareillement dans les collèges sacerdotaux que nous voyons se former, chez les Israélites, des réunions chorales, la plupart très considérables, mais admettant presque toujours le mélange des voix et des instruments.

Le corps des lévites chanteurs, placé sous la direction de trois chefs principaux (8), était divisé en plusieurs classes ou chœurs particuliers, dont le total, au dire du *Livre des chroniques* (9), n'allait pas à moins de quatre mille individus. Ces masses de chantres exercés exécutaient, au son des instruments, les poésies réunies sous le nom de David, lesquelles forment un corps d'ouvrage appelé en hébreu le *Livre des célébrations, des louanges* (*Sepher Tehilim*). De ces poésies nommées *psaumes* en français, la plupart sont de David lui-même; d'autres, à ce qu'on croit, viennent des chefs de musique qui dirigeaient de son temps les chœurs du temple (10); enfin quelques unes ont été attribuées à Samuel ou au collége des prophètes chantants cités dans le premier livre de ce juge (11). « Le peuple juif, dit Spinoza, avait coutume de chanter en psaumes les antiquités de sa race (12). » Or, le chant des psaumes, qui fut dès l'origine, comme on vient de le voir, un chant national et un chant collectif, fut précisément celui qui donna lieu, parmi les chrétiens, aux premières sociétés de chœurs d'hommes régulièrement constituées pour l'exécution des morceaux de musique sacrée à plusieurs parties. C'est ainsi qu'il produisit, entre autres, les réunions chorales des *Laudisti*, en Italie, et celle des *Currende*, ou écoliers chanteurs, en Allemagne. A ces institutions se rattache aussi, ainsi que je le ferai remarquer plus tard, la confrérie lyrique des *Meistersaenger*, ou maîtres chanteurs.

Les hymnes des anciens Gaulois, des Scandinaves, des Germains, des Bretons, et, en général, ceux de tous les peuples du Nord, prenaient le caractère de vrais chœurs d'hommes, quand ils retentissaient dans les camps et sur les champs de bataille, solennellement attaqués par les prêtres, scaldes, druides ou bardes, et par la masse des soldats. Quelquefois l'accompagnement des instruments à cordes, chers à ces peuples, se joignait à ces belliqueux accents.

---

(1) Ascon. Pædian., *Divinat. contr. Verr.*, p. 29. — Quintil., lib. I, cap. x, § 16. — C. F. Villoteau, *Mémoires sur la musique de l'antique Égypte*, p. 387, note 7.

(2) Athen., *loc. cit.* — Pollux, lib. IV, cap. vii, §§ 54, 55. Voy. encore Theocrit., *Idyll.*

(3) Athen., *loc. cit.*

(4) Id., *ibid.* — Ælian., *Var. hist.*, lib. VII, cap. iv. — Plutarch., *Septem. sapient. conviv.* Cf., Prætorius, *Syntagma musicum*, t. I, p. 311, *De musica vocali*, cap. xxii, *Variæ veterum cantiones.*

(5) L'exécutant chantait : « Où est ma rose, où est ma violette, où est mon beau persil. » (Athen., lib. XIV.)

(6) Idem, *ibid.*

(7) Ils étaient au nombre de douze et faisaient dans les villes et dans les campagnes des lustrations accompagnées de sacrifices, de danses et de chant. (Magnin, *Orig. du théâtre mod.*, p. 242.)

(8) Du temps de David, ces trois chefs principaux ou maîtres de chapelle, si l'on veut bien les appeler ainsi, étaient Assaph, Heman et Jedithun, tous les trois musiciens-prophètes. Ils eurent une nombreuse lignée qui fut partagée en vingt-quatre classes de lévites chanteurs. Chaque classe se composait de douze individus, ce qui présentait une réunion de deux cent quatre-vingt-huit maîtres chantres, après lesquels on comptait encore trois mille sept cent neuf disciples. Le chapitre xxv du livre 1er des Chroniques contient le dénombrement de ces masses chorales, où nous ne voyons pas qu'il y eût des femmes, mais où l'on a différentes raisons de croire qu'il se trouvait de jeunes garçons, sortes d'enfants de chœur, dont les accents féminins se mêlaient aux voix viriles des autres chantres. (Voy. Lunduis, *Die alten judischen Heiligthümer*, l. IV, chap. v, Hamburg, 1738, in-folio.)

(9) I Chroniques, xxiii ; 5, xxv.

(10) *Ibid.*, xxv, 1, 6.

(11) Sam., chap. x, 5.

(12) *Traité théologico-politique.*

Cependant il est probable que les chants en chœur des soldats étaient assez rarement accompagnés de la sorte, et que le seul bruit des armes et le cliquetis des boucliers en composaient d'ordinaire la partie instrumentale. Tels les Germains entonnaient le bardit en rugissant comme des lions ou en grognant comme des ours. Tacite (1) rapporte qu'ils usaient en pareil cas d'un artifice qui n'est pas sans analogie avec celui que l'on a introduit de nos jours dans la musique chorale pour voix d'hommes. Cet artifice consistait à tenir leurs boucliers serrés contre leurs lèvres quand ils commençaient à chanter, afin de produire un formidable murmure, une sorte de grondement sourd, mais terrible. C'était bien là, on en conviendra, une manière de chanter *con bocca chiusa*, à bouche fermée, ou du moins à bouche demi-close. En exagérant l'effet des *Brummstimmen* (2), dont nous tenons l'usage des Allemands, on pourrait obtenir quelque chose d'analogue à ces sons brisés, sourds vagissements de colère qui servaient de prélude à l'antique bardit.

D'après cela, il serait en quelque sorte plus équitable d'attribuer aux anciens guerriers des peuples du Nord l'invention des *Brummstimmen* que d'en gratifier certains compositeurs modernes qui, tout en empruntant cet artifice vocal à nos voisins d'outre-Rhin, ont bénévolement laissé croire au public français, dans de complaisantes réclames, qu'ils en avaient eu l'idée première. Était-ce donc la peine de faire tant de bruit, fût-ce même *con bocca chiusa*, pour une invention renouvelée... des Germains ?

Lorsque le christianisme ou les sectes qui préparèrent son avénement commencèrent de se substituer aux institutions païennes, les concerts virils de musique vocale furent appliqués à un nouvel ordre de faits, à un nouveau culte et à de nouveaux rites. Les thérapeutes et les esséniens partageaient le chant religieux en deux chœurs, celui des hommes et celui des femmes, qui se faisaient entendre simultanément ou bien se succédaient en se répondant.

Les chrétiens eurent aussi cet usage. Le chant alternatif fut confié parmi eux tantôt aux prêtres et au peuple, tantôt aux prêtres exclusivement.

La tradition rappelle que Jésus-Christ et les apôtres louaient le Seigneur dans les hymnes et les psaumes (3). Ces hymnes et ces psaumes furent aussi entonnés par les confesseurs, par les martyrs, et l'on doit supposer qu'ils le furent quelquefois dans des assemblées où le hasard voulait qu'il n'y eût point de femmes.

Les chants religieux se transformaient aussi en chœurs d'hommes et même en chœurs guerriers, lorsque l'invocation du prêtre passait dans la bouche du soldat, et qu'ils étaient redits avant ou après la bataille au milieu des armées. Il en était nécessairement ainsi, je le répète, toutes les fois que les femmes, pour divers motifs, cessaient de concourir à l'exécution des différentes parties musicales de la liturgie. Des témoignages que l'on pourrait citer (4) semblent établir que l'autorité ecclésiastique, ayant accusé les femmes de dénaturer le caractère de la musique d'église par des ornements déplacés, se décida quelquefois à leur interdire toute participation publique au chant des offices (5).

On ne croit pas cependant que cette mesure fut générale. Quoi qu'il en soit, la prière n'en resta pas moins très souvent confiée aux voix masculines. Il est vrai que le rôle des laïques dans la liturgie s'amoindrit et perdit toute son importance, dès que le clergé eut pris soin de suppléer le chœur des fidèles, trop peu familiarisé avec les règles du chant, par un chœur de chantres ecclésiastiques, plus habile sous ce rapport. Celui-ci se recrutait dans des écoles spéciales, dont la première fut, dit-on, établie à Rome dans le IVe siècle, sous le pontificat de Sylvestre. On voit même que ces écoles furent divisées en plusieurs chœurs, et qu'il y eut, fort anciennement, parmi les chantres du culte chrétien, une hiérarchie assez semblable à celle qui existait, chez les anciens, dans les colléges hiératiques de chanteurs (6). Anastase, dans la *Vie du pape Hilaire*, cite une école fondée à Rome par ce pontife. Elle était composée de clercs appelés *ministrales*. Ces clercs devaient chanter dans les processions et dans les offices solennels (7). Il y a donc lieu d'admettre que

---

(1) Tacit., *De morib. Germ.*, cap. III.

(2) Voy. plus loin l'explication que je donne de ce mot.

(3) « De hymnis et psalmis canendis, ipsius Domini et apostolo» rum habemus documenta, exempla et præcepta. » (S. August., epist. CXIX, 18.)

(4) Paul., I Corinth., cap. XIII, v. 34. — Isidorus, *Gel.*, epist. 90, lib. 1.

(5) Ces ornements déplacés étaient sans doute des espèces de fioritures, car saint Isidore prétend qu'ils faisaient songer au théâtre plutôt qu'au saint lieu.

(6) « In schola cantorum, post primicerium, quatuor majores reli» quis erant, primus, secundus, tertius et quartus scholæ vocati. » Quorum tres primi paraphonistæ, quartus vero archiparaphonista » dicebatur, cujus officium erat, pontifici de cantoribus, cum quid opus » erat, nunciare. » (Joannes Diac., *Vita Gregorii magni*, lib. II, cap. VI, ap. *S. Gregorii op.*, t. IV, p. 47.

(7) Onuph., *De interpretat. vocum ecclesiasticarum*. « Romæ » scholas cantorum Hilarium pontificem instituisse scribit Anastasius. » (Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. I, p. 35.) On croit que les ménestrels laïques du moyen âge tiraient leur origine et leur nom de ces *ministrales* ou clercs chanteurs.

le chant choral florissait dès les premiers temps du christianisme ; du moins voit-on de tous côtés des Pères et des chefs de l'Église en prescrire l'usage et s'occuper des matières qui le concernent. Saint Isidore se charge de nous apprendre ce que c'est qu'un chœur et d'où ce nom dérive. D'après son témoignage, on a donné le nom de chœur à une réunion de personnes qui chantent, parce que, dans le commencement, elles étaient placées pour chanter autour de l'autel de manière à présenter la figure d'une couronne (*coronæ*). On doit à saint Bernard des préceptes pour l'exécution de la musique vocale d'ensemble. Ces préceptes, consignés dans un ancien statut de Cîteaux, étaient destinés aux religieux de son ordre (1). Des ouvrages fort anciens paraissent avoir été écrits sur cette matière. Un petit traité de chant choral, imprimé en 1474 avec quelques autres publications monacales, nous en fournit la preuve. Il a pour titre : *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum. Opuscul. rarissimum novissime collectum anno Domini* 1474 (2).

Durant le moyen âge et même antérieurement, les religieux ont, à n'en pas douter, formé des chœurs d'hommes. Déjà saint Chrysostôme, dans une de ses homélies, parle avec enthousiasme du chant des moines. « Ni les sons de la » cithare, ni ceux des flûtes, ni ceux d'aucun autre instrument, ne pouvaient, selon lui, produire un effet comparable à » l'harmonie de ces belles voix d'hommes qui, un peu avant l'aube, s'élevaient majestueusement au milieu du calme » et du silence profond de la nature, faisant entendre successivement des hymnes d'adoration et des hymnes prophé- » tiques (3). »

C'est ainsi que la récitation en commun des heures canoniales, et en général celle des prières dans les églises, dans les couvents de moines et dans les universités, donnaient lieu à la formation de chœurs d'hommes composés tantôt d'ecclésiastiques, tantôt de laïques, ou bien réunissant les uns et les autres en même temps.

Les chœurs religieux n'étaient pas toujours consacrés à leur objet primitif ; ils recevaient diverses applications. On ne se contentait pas de chanter certaines hymnes à l'église, ou dans les chapelles ; on les chantait aussi en se livrant aux travaux de l'agriculture et de la navigation (4). Les anciennes chansons de métiers, dont nous avons rencontré des exemples chez les païens, n'étaient, la plupart du temps, chez les chrétiens, que des mélodies empruntées au culte. « En quelque lieu que vous alliez, écrivait saint Jérôme à sainte Marcelle, vous entendez des voix qui bénissent le Sei- » gneur. Le laboureur, en conduisant sa charrue, entonne de joyeux *alleluia* ; le moissonneur, en recueillant ses gerbes » sous les feux du soleil, se soutient par le chant des psaumes, et celui qui cultive la vigne en émondant et en redres- » sant les tiges d'un arbuste insensible, redit au loin les phrases sublimes du roi-prophète (5). » Saint Jean Chrysostôme, que je citais tout à l'heure, nous apprend aussi que les femmes, les laboureurs et les matelots avaient des chants pour soulager les fatigues d'un long et pénible exercice corporel ; il donne à entendre que l'usage des psaumes remplissait merveilleusement cet objet (6). Du reste, par *psaume*, on entendait ordinairement tous les cantiques religieux en général.

Si la musique d'église fournissait un grand nombre de chansons de métiers et de chansons de guerre, elle se prêtait à un emploi plus bizarre encore. Il est prouvé que des proses et des séquences qui faisaient l'édification des fidèles furent souvent converties en satires, en chansons de fête et en chansons à boire. Toute une jeunesse malicieuse, moines, clercs et étudiants, en répétaient à l'envi les refrains licencieux et moqueurs. Quelquefois, non contents de parodier des cantiques déjà connus, ils en composaient de nouveaux sur le patron des chants d'église. De nos jours un grand nombre de chansons d'étudiants portent encore l'empreinte de ce hardi mélange du profane et du sacré. Soumis à une transformation analogue, les cantiques de la Nativité, cantiques vulgaires et populaires, il est vrai, mais cependant pieux dans l'origine, inspirèrent des chansons de buveurs. Les chansons de buveurs furent en majeure partie des chœurs d'hommes. On peut même les regarder comme rentrant dans la classe de ceux que nous nous proposons d'étu-

(1) Voy. le texte de ce document au dernier chapitre de la seconde partie de cet ouvrage.

(2) Ce petit traité, considéré à cette époque comme une rareté, est encore bien plus rare de nos jours. On en cite un exemplaire conservé dans la bibliothèque publique de Dresde.

(3) « Ante diem, cum gallus vocem dederit, omnes statim cum reve- » rentia deponentes exsurgunt excitante eos prælato, et constituunt sanc- » tum constituente chorum et statim manus extendentes sacros hymnos » decantant. Stant hymnos cantantes propheticos, multa cum vocis con- » sonantia, cum apte compositis concentibus. Neque cithara, neque fis- » tulæ, neque ullum aliud musicum instrumentum talem emittit vocem, » qualem audire licet in profunda quiete et solitudine sanctis can- » tantibus illis. (S. Chrysost., *Homil.* LIX *ad populum Antioch.*)

(4) S. Clement. Alexand., *Stromata*, lib. VII, cap. VII.

(5) S. Hieron., epist. XVII, *ad Marcell.*

(6) S. Chrysost., *in psalm.* XLI, *Op.*, t. V.

dier, le choc des verres ayant presque toujours été à peu près le seul accompagnement dont on se soit servi pour soutenir leurs accents ébriaques. Dans l'antiquité, pendant les repas, on se passait la lyre pour dire une chanson.

Musiciens moins habiles, nos pères, dans leurs festins, n'ont souvent eu pour fêter Bacchus que l'unique accord de leurs voix. Le frou-frou d'une guitare, le crin-crin d'un violon, la turelure d'un flageolet, s'ils y ont été joints quelque fois, n'ont certainement pas accompagné en toute circonstance les chants des buveurs.

De même les chœurs guerriers parmi les modernes n'ont d'ordinaire emprunté que le secours des voix confondues en un formidable unisson. J'ai fait voir plus haut qu'ils se composaient souvent d'hymnes, de psaumes et d'autres cantiques religieux.

Les guerres civiles, notamment les guerres de religion, donnaient ordinairement ce caractère aux chansons de soldats. Les troupes de Cromwell chantaient des psaumes en faisant l'exercice. Un soir, auprès d'York, tandis qu'une bande de cavaliers répétait, en suivant sa marche, des couplets satiriques, un corps de puritains qui passait à peu de distance, chantait sur le même air un cantique du roi David. Une autre fois, Cromwell, pour célébrer un avantage qu'il venait de remporter sur les troupes de Lesley, général de l'armée écossaise, ordonna à son armée d'entonner le psaume cent dix-sept, et douze mille hommes de répéter aussitôt avec lui en chœur :

Oui, pour nous, toujours le Seigneur,
Fut bon dans sa magnificence;
Les ennemis de sa grandeur
Disparaissent en sa présence.

Indépendamment des cantiques entonnés comme chants de guerre, il y avait aussi, dans les armées, des hymnes spécialement composés en l'honneur des preux. Ces hymnes célébraient des faits d'armes et des combats. Telle fut la chanson de Roland dont les soldats français, au moment de l'attaque, redisaient en chœur les épisodes favoris. La plupart de ces chants émanaient de l'inspiration épique et lyrique des ménestrels qui faisaient l'office de bardes auprès des nations converties au christianisme. Ces ménestrels ne tardèrent pas à former des sociétés ou confréries, les unes réunissant un certain nombre de poëtes-musiciens qui chantaient leurs vers en s'accompagnant de la harpe ou de quelque autre instrument, les autres comprenant tous ceux qui se livraient principalement à la musique instrumentale, aux récits et aux contes, ainsi qu'aux tours d'adresse et de passe-passe.

Parmi les chants des poëtes-musiciens, nommés en France trouvères et troubadours, en Allemagne *Minnesaenger* et *Meistersaenger*, il y en eut sans doute qui, dans plusieurs occurrences, furent entonnés en chœur par des voix d'hommes; mais pourtant rien ne permet d'affirmer qu'ils aient été expressément composés en vue d'une exécution de ce genre (1). C'est aussi dans des corporations ouvrières et dans quelques sociétés secrètes, comme, par exemple, celles des francs-maçons, que le chant choral pour voix d'hommes, tel que nous devons l'étudier ici, commença à prendre la forme, la couleur et le caractère qui lui sont propres. Il est certain que la découverte de l'harmonie et du chant à plusieurs parties influa considérablement sur cet objet, et amena une révolution dans le chant choral. Déjà il semble naturel de penser que les religieux dans les cloîtres exécutaient des chœurs à deux ou à trois parties appropriés à différentes circonstances, à différentes pratiques de la vie monacale. D'un autre côté, on sait positivement que, dès la fin du xv[e] siècle, de savants docteurs en *us* écrivaient à plusieurs parties, pour l'usage des étudiants, c'est-à-dire pour des exercices de piété ou des solennités universitaires, non seulement le chant des prières de chaque jour de l'année, mais encore des morceaux de musique contenant des préceptes de religion et de morale, par exemple les enseignements du catéchisme, ou même des fragments de haute latinité et surtout des odes d'Horace. Enfin les chœurs ajoutés aux tragédies et aux comédies jouées longtemps avant la création de l'opéra dans les universités par des écoliers dont le plus grand nombre avaient atteint l'âge viril, de même que les chansons à une ou à plusieurs parties, mais presque toujours chantées en chœur, que ces écoliers se plaisaient à imaginer pour parodier les coutumes universitaires, ou bien pour célébrer les goûts, les plaisirs et les passions de leur jeunesse, tout cela concourait à préparer insensiblement l'usage d'un genre particulier de musique vocale où l'homme, cessant d'être l'interprète de sentiments généraux, allait devenir le représentant de l'individualité caractéristique de son sexe.

---

(1) Voy. au chapitre II les détails concernant les *Meistersaenger*.

Si l'on jette un coup d'œil sur les productions dramatiques les plus connues et les plus estimées, on verra que les compositeurs ont été pénétrés, dès les premiers temps, du bel effet qui résulte de l'union des voix masculines dans les chœurs. Toutefois les morceaux pour voix d'hommes qu'ils ont placés dans leurs opéras n'ont qu'un rapport indirect avec ceux qui sont destinés à être chantés, non pas au théâtre, mais dans la vie réelle. Je ne laisserai pas, malgré cela, de citer les sources les plus pures et les meilleures en ce genre. Ce sont Mozart, Winter, Spohr, C. M. de Weber, Marschner, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Rossini, Cherubini, Spontini, Halévy, Méhul, Lesueur, Auber, Adolphe Adam, Onslow, Ambroise Thomas et quelques autres.

Les hymnes et les chants religieux écrits pour voix d'hommes sont aussi assez nombreux, et l'on pourrait citer ceux de G. Schicht, F. Schneider, C.-G. Reissiger, Bernhard Klein. Des compositions plus importantes et plus développées ont encore donné lieu à l'emploi des mêmes éléments chorals, comme le prouvent les messes de Cherubini et le *Requiem* de G. Weber. Au nombre des oratorios écrits pour voix d'hommes, on remarque les *Apôtres* de Philippi, le *Serpent d'airain* de Loewe et la *Sainte Cène* de Wagner. Au reste, la plupart de ces productions présentent la réunion des instruments et des voix. C'est ailleurs que je parlerai de celles qui forment des chœurs et des morceaux d'ensemble sans accompagnement.

CHAPITRE II.

DE LA FORMATION DES SOCIÉTÉS DE CHANT CHORAL POUR VOIX D'HOMMES.

Le goût du chant en chœur dont les anciens comme les modernes ont donné d'incontestables preuves, l'importance que cette espèce de chant avait acquise dès les premiers temps au point de vue religieux, l'application qui en était faite en quelque sorte chaque jour aux cérémonies du culte, enfin le besoin de tout perfectionner dans les arts, qui est une conséquence naturelle de l'instinct de civilisation, firent naître de bonne heure des institutions ayant spécialement pour objet la culture du chant choral et la formation régulière de chœurs d'hommes. Ces institutions eurent presque toutes, dans les commencements, un caractère sacerdotal. Les prêtres entre eux fondaient des écoles où ils venaient puiser tous les genres de talents et de connaissances dont ils avaient besoin pour exercer convenablement leurs fonctions.

Indépendamment de ces sociétés artistico-religieuses qui ont laissé de nombreuses traces dans l'histoire des Égyptiens, des Grecs et des Latins, et dont l'institution des *Druides*, ailleurs, peut encore fournir un exemple, il existait presque aussi anciennement et aussi généralement des confréries d'artistes ou de citoyens qui, sous la direction du sacerdoce et à son instigation, étudiaient et cultivaient les arts dont les religions empruntent le secours pour embellir leurs rites et pour orner les édifices construits en leur honneur. Parmi les confréries de ce genre existant en Grèce, il y en avait une spécialement chargée de la composition des hymnes et de l'exécution des danses en chœur autour des victimes. Plus tard, nous en rencontrons une autre à Athènes qui avait pour but la formation des chœurs scéniques mêlés de danses et de chant. Cette institution, qui s'appelait *choragie*, rentrait pour les citoyens d'Athènes dans les conditions d'un devoir religieux et national, car la tragédie et la comédie, sorties des anciens chœurs cycliques et des mystères, conservaient un caractère sacré aux yeux de la foule, et n'étaient pas moins en vénération que le culte même d'où elles tiraient leur origine. Aussi, quand venaient les Panathénées, les Éleusinies, les Dionysies et les autres fêtes qui demandaient des représentations scéniques, l'usage voulait que l'on formât, dans chaque tribu, un chœur composé de citoyens, dont la direction et les frais de costumes et autres dépenses (1) tombaient à la charge du chorége. Celui-ci n'était ordinairement lui-même qu'un simple particulier choisi à l'avance parmi les plus riches habi-

(1) Dans l'origine, les citoyens aimaient à faire partie des chœurs et se montraient sans doute fort désintéressés; dans la suite, ils paraissent avoir exigé et reçu un salaire en argent. Xénophon parle des riches que ruinaient les dépenses des chœurs et du service maritime, tandis que le peuple se faisait payer pour chanter, ayant à cela le triple plaisir de s'amuser, de s'enrichir et d'appauvrir les riches. (Xenoph., *De republ. ath.*, cap. I, § 13. — Magnin, *Les origines du théâtre mod.*, t. I, p. 124.)

tants de la tribu (1). Le chorége s'occupait à réunir les éléments de l'ensemble choral et à faire exercer les choreutes danseurs ou chanteurs. Cette charge était onéreuse et obligeait à des sacrifices d'argent assez considérables pour qu'on en vînt à ranger la chorégie parmi les accidents funestes qui amènent inévitablement la perte des plus belles fortunes (2).

Des sociétés du même genre, fondées pour les besoins du culte, ont existé à peu près chez tous les peuples où la musique se trouvait intimement liée aux cérémonies religieuses. On a déjà vu que les Israélites possédaient une école de prophètes (3) instituée par Samuel, et dans laquelle le chant, la musique et la poésie étaient enseignés (4). Au temps de David, il y avait des lévites remplissant des fonctions analogues à celles de nos maîtres de chapelle. Sous leurs ordres étaient placés vingt-quatre sous-chefs commandant à quatre mille chanteurs et instrumentistes. Une des branches de l'institution des druides, les bardes, qui veillaient à la conservation du dépôt des chants sacrés et des traditions poétiques et musicales, formaient eux-mêmes un collége de poëtes chanteurs partagé en trois classes : les bardes aspirants, les simples bardes et les chefs des bardes. Les premiers, les bardes aspirants, constituaient diverses catégories et subissaient pendant plusieurs années des épreuves devant un chef des bardes qui, selon le plus ou moins de génie poétique et musical des candidats, prononçait leur admission ou les déclarait exclus pour toujours.

Dès les premiers temps du christianisme, au sein même du clergé, il se forma un ordre de chanteurs ecclésiastiques admettant aussi plusieurs grades (5). Plus tard, il y eut une école de chant spécialement destinée à fournir le personnel ordinaire des chœurs religieux pour les processions et pour les autres solennités et cérémonies de l'Église. Ce personnel eut pareillement sa hiérarchie (6). Il en fut de même de celui qui fut formé dans d'autres écoles de chant plus complétement et plus régulièrement organisées que la précédente en divers lieux du monde chrétien (7).

Mais, à côté de ces institutions purement sacerdotales, ne tardèrent pas à s'établir de toute part, en dehors de l'Église, des sociétés libres de chanteurs dont les membres appartenaient le plus souvent à la bourgeoisie ou bien à la classe ouvrière, quelquefois aussi au clergé. Ces sociétés cultivaient le chant comme un accompagnement obligé de certaines pratiques de dévotion. Si les pèlerins qui psalmodiaient des cantiques et s'arrêtaient dans les rues pour raconter les épisodes de leur voyage à Jérusalem, mêlant à leurs chants et à leurs récits certaines fables auxquelles le peuple donnait le nom de *visions* (8), ne nous offrent pas encore le type d'une véritable société de chant choral, peut-être trouverons-nous ce type à peu près formé dans l'association des *laudisti* ou chanteurs de psaumes de Florence. Cette confrérie, dont l'origine remonte, à ce que l'on croit, au XIVe siècle, si elle n'est même plus ancienne, se composait de simples amateurs, bourgeois, marchands et artisans qui, mus par des sentiments de piété, et probablement aussi par l'amour du chant en chœur, allaient en grande procession, vêtus de blanc et tenant des cierges allumés, par les rues de la ville de Florence. De temps en temps, ils s'arrêtaient devant les églises ou chapelles pour exécuter des hymnes et des psaumes en l'honneur de Dieu, de la Vierge et des Saints. Cette institution ou *compagnia* subsistait encore vers la fin du XVIIIe siècle, et Burney nous apprend qu'il entendit plusieurs fois dans les rues ces pieux chanteurs redire ensemble leurs cantiques ou *laudi spirituali*, qui étaient à trois parties (9). « C'est de cette manière,

(1) Liban., *Argum. in Mid.* — Anonym., *in ejusd. Argum.*

(2) On lit dans une des comédies d'Antiphane intitulée *le Soldat* : « Vous êtes dans une grande illusion si vous croyez posséder quelque chose d'assuré dans la vie. Un impôt vous enlève toutes vos épargnes, ou bien un procès inopiné les dissipe ; nommé stratége, vous êtes abîmé de dettes ; chorége, il ne vous reste que des haillons, pour avoir fourni au chœur des habits couverts d'or. » (*Athen.*, lib. III.)

(3) Chez les Israélistes, le nom de *musicien* fut synonyme de *prophète* et de *sage*.

(4) Les prophéties étaient toujours proclamées unies à la musique.

(5) Dans les constitutions apostoliques, lib. III, cap. II, on voit que l'ordre des chanteurs ou chantres faisait partie des ordres mineurs du clergé.

(6) Onuph., *De interpret. vocum ecclesiast.*

(7) Id., *ibid.*

(8) « Ceux qui revenaient de Jérusalem et de la Terre sainte, de Saint-» Jacques de Compostelle, de la Sainte-Baume de Provence, de Sainte-» Reine, du mont Saint-Michel, de Notre-Dame du Puy, et de quelques » autres lieux de piété, composaient des cantiques sur leurs voyages, y » mêlaient le récit de la mort du fils de Dieu ou du jugement dernier » d'une manière grossière, mais que le chant et la simplicité de ces » temps-là semblaient rendre pathétique, chantaient les miracles des » saints, leur martyre, et certaines fables à qui la créance du peuple » donnait le nom de visions et d'apparitions. » (Le père Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, p. 152-153.)

(9) « Le lendemain de mon arrivée à Florence, entre les six et les » sept heures du matin, ils passèrent devant l'auberge où j'étais logé, en » grande procession, habillés d'un uniforme à peu près blanc, portant » à la main des cierges allumés. Ils s'arrêtèrent près du dôme ou de la » grande église exprès pour chanter un hymne assez gai, en trois par-» ties, qu'ils exécutèrent très bien. » Un peu plus loin, Burney dit encore : « Je rencontrai dans les rues une compagnie de *laudisti*. Ils avaient » été à Fiesola et marchaient en procession à leur petite église. J'eus la » curiosité de les suivre et me procurai un livret des paroles qu'ils al-» laient chantant. Ils s'arrêtèrent à chaque église qui était sur leur route » pour chanter un couplet en trois parties, et lorsqu'ils arrivèrent à leur

» ajoute Burney, que les dimanches et les fêtes, les marchands et les artisans se forment eux-mêmes en différentes » compagnies pour chanter dans les rues en allant à l'église. Ceux de la paroisse Saint-Benoît, à ce que dit Crescembini, » sont les plus fameux de l'Italie. Au grand jubilé du commencement de ce siècle (le XVIIIe), ils parcouraient les rues » de Rome, chantant d'une manière à charmer et à étonner tout le monde (1). » On peut donc considérer la société des *laudisti* comme une des plus anciennes sociétés chorales de chant religieux pour voix d'hommes qui aient existé, et sur lesquelles on ait des renseignements précis.

Quant aux sociétés chorales de chant profane, on ne peut pas dire, je crois, qu'elles naissent avec les réunions et les associations partielles de trouvères et de troubadours, ni même qu'elles s'apparentent avec celles des *Minnesaenger* allemands, car rien n'indique que l'objet principal de ces réunions et de ces associations, ou tout au moins de quelques unes d'entre elles, ait été la pratique du chant simultané. Il est même douteux que le principe des sociétés chorales pour voix d'hommes réside dans l'institution des *Meistersaenger*, que l'on prétend dater aussi du XIVe siècle, bien que quelques unes de leurs annales aient la prétention de reporter leur origine dans le Xe. Les statuts et les règlements des artisans poëtes devenus célèbres sous le nom qui précède, font bien voir que le chant comme la poésie était l'objet d'une extrême sollicitude de la part des *maîtres;* mais ces documents n'établissent point que ce fût du chant en chœur qu'il s'agissait. Ils se réfèrent, au contraire, à l'exécution de certaines cantilènes assez semblables à du plain-chant, ou à des psalmodies hébraïques que les membres de l'association faisaient entendre tour à tour dans leurs exercices solennels, et qu'ils chantaient isolément, ou bien tout au plus, dans certains cas, deux à la fois. Au reste, d'après la forme des morceaux, il est facile de juger qu'on les destinait à être chantés de la sorte et non pas en chœur. J'avoue néanmoins que les Meistersaenger ont dû puissamment contribuer à faire sentir le charme et l'utilité des réunions d'hommes consacrées aux nobles travaux de l'esprit et à la culture des beaux-arts. Ils semblent avoir, les premiers, cherché à répandre le goût de l'étude en commun du chant et de la poésie, pour adoucir les mœurs et inspirer aux citoyens de toutes les classes des sentiments fraternels. Wagenseil (2), s'attachant à faire connaître le but moral de cette institution, dit positivement qu'elle tendait à détruire le principe d'antagonisme inhérent au partage des artisans en différentes corporations. Comme l'a fort bien démontré M. Jules Simon, dans un travail historique des plus remarquables, où le mérite du style égale celui des recherches (3), et qui, sous le titre modeste de *Compte rendu*, présente tout l'intérêt d'un savant Mémoire, les corporations, les confréries, les maîtrises et les jurandes du moyen âge, loin de rester fidèles à l'esprit de charité qui les avait inspirées, étaient pour la plupart dégénérées rapidement en instruments de privilége et de tyrannie ; les professions associées étaient autant de castes exclusives où les moins habiles n'obtenaient plus le droit de cité ; elles intervenaient dans toutes les affaires de la vie ; tout acte du compagnon ou de l'ouvrier était soumis à leurs contrats, et l'on ne voyait plus en elles que l'organisation de l'arbitraire et du monopole, qu'une consécration nouvelle des vieilles inégalités sociales. Ce fut au nom sacré des Muses secondées par les inspirations fécondes de la morale et de la religion évangéliques, que les maîtres-chanteurs s'adressèrent aux membres des corporations ouvrières et quelquefois à ceux des corporations rivales, les appelant à contracter au milieu d'eux une alliance fraternelle et indissoluble. Il y avait sans doute quelque chose de vraiment noble et touchant dans les mœurs de ces ouvriers-poëtes qui, pour se débarrasser de leurs fatigues journalières et trouver une compensation à de prosaïques labeurs, s'abandonnaient à l'ivresse des plaisirs intellectuels, aimant mieux dérober quelques gouttes de nectar à la coupe des dieux que d'aller s'abreuver de cervoise dans quelque bouge immonde.

» propre église, dans laquelle j'entrai avec eux, il y avait une troupe » d'instruments pour les recevoir, et qui jouèrent quelques morceaux » de symphonie entre chaque stance. Ils chantèrent les vêpres en plain- » chant, assistés par leur chapelain. Tout se passa avec beaucoup de » décence; c'était un amusement très innocent. Quelques unes de ces » compagnies de *laudisti* établies à Florence y subsistent depuis près de » cinq cents ans. J'ai trouvé un manuscrit in-folio de *audi Lspirituali*, » avec des notes, dans la bibliothèque de Magliabecchi, composé par une » compagnie de frères de l'ordre des *Umiliati*, et que l'on chantait à » l'église de tous les Saints, à Florence, en 1336. Le titre de ces hymnes » commence ainsi : *Laudi da cantarsi da Fratelli della venerabile com-* » *pagnia di S. M. Maddalena dei Pazzi in S. Maria in Campidoglio*, in » Firenze, 1770, ou *Hymnes écrites pour être chantées par les frères* » *de la respectable confrérie de S. Magdelaine des Foux à S. Marie du* » *Capitole*, Flor., 1770. » (Burney, *De l'état présent de la musique en France et en Italie, dans les Pays-Bas*, etc., ou *Journal des voyages faits dans ces différents pays*, trad. de l'anglais par Ch. Brack, Gênes, 1829, t. I, p. 199 et suiv., p. 213 et suiv.)

(1) Id., *ibid.*

(2) *Johann Christof Wagenseil's Buch von der Meister-singer goldseligen Kunst* ; ap. Joh. Christoph. Wagenseil, *De civitate Norimbergensi commentatio*. Altdorf, 1697, ouvrage du même.

(3) Voy. le Compte Rendu des travaux du comité de l'association des artistes musiciens, par M. Jules Simon, dans l'*Annuaire de l'association des artistes musiciens*, huitième année (1851).

Jaloux au plus haut point de l'importance et de la dignité de leur art, ils évitaient avec soin de rien faire qui pût le deflorer et l'avilir. Ils s'engageaient donc, par une clause expresse de leur règlement, à ne point répéter dans les rues, dans les tavernes, dans les lieux publics et mondains, les chants qu'ils avaient composés, de peur de les rendre communs et vulgaires. Dans les commencements, ils s'obligeaient, en outre, à ne traiter, pour ainsi dire, que des sujets de piété tirés de l'Ancien ou du Nouveau Testament; enfin ils bannissaient de leurs élucubrations poétiques tout ce qui aurait pu porter atteinte aux bonnes mœurs, ou du moins détruire les sentiments de concorde que l'institution avait pour but de développer et d'entretenir. C'était par ce motif qu'ils s'interdisaient les chants satiriques et que, différant en cela des Minnesaenger, ils célébraient les charmes innocents de l'amitié plutôt que les dangereux plaisirs de l'amour. Il a existé pendant plusieurs siècles à Nuremberg, à Augsbourg, à Strasbourg, à Colmar, des sociétés de maîtres-chanteurs qui s'honorent d'avoir compté parmi leurs membres un Hans Sachs. Celle de Strasbourg, qui s'est conservée jusqu'à une époque assez récente, fut particulièrement célèbre. On possède encore des documents fort curieux sur son organisation et sur les individus qui en faisaient partie dans les derniers temps.

D'après ce qu'on vient de dire, il est facile de voir que l'institution des *Meistersaenger* eut un caractère plus religieux encore que profane, du moins dans le principe; je dis dans le principe, parce qu'à une certaine époque ce caractère se modifia sensiblement et finit par s'altérer tout à fait. Qu'elles fussent composées d'ecclésiastiques ou seulement de laïques, les premières sociétés de chant pour voix d'hommes furent généralement dans ce cas. On verra tout à l'heure ce qui réussit à y faire prédominer l'élément mondain. Jetons d'abord un coup d'œil sur les ensembles de musique chorale qui prirent naissance dans les colléges et dans les universités.

Déjà les établissements pédagogiques fondés par le sacerdoce offrent très anciennement des exemples de l'enseignement du chant polyphone. Il en était où l'on avait coutume, à différentes époques de l'année, pendant les repas, d'exécuter en chœur et de mettre en scène, d'une manière dramatique, certains psaumes, certains cantiques, certains épisodes tirés des livres saints. De petits drames complets avec chœurs furent même exécutés dans des monastères d'hommes et de femmes (1). Du reste, on enseignait dans la plupart de ces maisons religieuses le chant choral avec un soin particulier. Ainsi, dans un ancien statut de Cîteaux, dont j'ai déjà parlé, saint Bernard indique la manière dont les moines devaient unir leurs voix, alterner et se répondre pour célébrer dignement les louanges du Seigneur. Les mêmes usages passèrent des cloîtres dans les universités. Le chant y fut enseigné aux étudiants et la musique mise au rang des sciences les plus importantes (2). En accomplissant les actes de dévotion journalière qui leur étaient prescrits, les élèves s'exerçaient à la pratique du chant simultané. Ils avaient, pour leur usage spécial, des cantiques spirituels et des chansons morales composées par leurs professeurs, ou par ceux d'entre eux qui cultivaient avec le plus de succès la musique et la poésie. Il fut un temps où l'on eut l'idée d'en former des recueils; chacun de ces recueils avait d'ordinaire les commodes dimensions d'un volume de poche, afin que les étudiants pussent les porter partout avec eux. Ce *vade mecum* qui contenait les prières du matin et du soir, le *benedicite*, les actions de grâce, etc., était placé le soir à leur chevet avec les autres ouvrages de piété à leur usage. Mais on conçoit aisément qu'une jeunesse vive et mutine, pétulante et goguenarde, ne puisse s'accommoder longtemps de la retenue qu'on lui impose. Ces chants universitaires, empreints d'une certaine morgue doctorale, d'une certaine gravité académique, finirent par ennuyer les écoliers. Comme à force de les redire ils en retenaient les formules par cœur, ils imaginèrent d'appliquer ces formules à la parodie mordante et spirituelle de tout ce qu'on leur faisait chanter de sérieux. Donnant bientôt pleine carrière à leur verve, ils composèrent des chansons satiriques et licencieuses sur toutes sortes de sujets (3). Bien plus, sous l'influence de l'esprit d'association, qui fut pour ainsi dire universel au moyen âge, ils formèrent des corporations joyeuses dont l'organisation burlesque parodiait aussi la hiérarchie, le cérémonial et les usages universitaires, réceptions officielles, épreuves, examens, admissions aux divers grades, banquets, etc. Chacune de ces corporations avait son code, son règlement, ses séances, ses insignes d'honneur et ses chants favoris (4). D'ordinaire le lieu de réunion était une

(1) Gerbert, Mart., *De cantu et musica sacra*, t. II, p. 82. — Dr Alt, *Theater und Kirche*. Berlin, 1846, p. 459.

(2) Elle faisait partie du *quadrivium*, avec l'arithmétique, l'astronomie et la géométrie. La réunion de toutes les sciences comprises dans le *quadrivium* et dans le *trivium*, prenait le nom de *clergie* ou les *sept arts libéraux*. Vers le milieu du XIIIe siècle, on les classait de la manière suivante: Astronomie, musique, géométrie, rhétorique, logique ou dialectique, physique et grammaire.

(3) Les moines eux-mêmes et les élèves des écoles qu'ils dirigeaient avaient donné les premiers l'exemple.

(4) Tous ces usages sont encore en vigueur dans la plupart des universités allemandes; il s'en est même conservé quelques uns parmi les

brasserie ou une taverne. C'était là que les écoliers venaient boire, manger, faire des armes, se battre en duel et repéter en chœur des chansons à boire (1). Souvent à la suite de leurs folles orgies, ils se réunissaient par bandes et parcouraient la ville en chantant. Souvent aussi, à l'occasion de certaines fêtes, ils se livraient à un redoublement de bravades et d'excentricités, dansant la nuit dans les rues, donnant des sérénades aux jeunes filles, des charivaris aux vieilles gens, et entonnant à qui mieux mieux des chansons obscènes et impies. Ces petites saturnales, plusieurs fois interdites sans succès par l'autorité, exposaient les délinquants à de sévères remontrances, sinon à de fortes amendes et à des incarcérations temporaires; quelquefois même elles occasionnaient leur renvoi des écoles. Alors ceux qui avaient été chassés rejoignaient les troupes faméliques de clercs, de moines et de prêtres errants auxquels on donnait autrefois le nom de *gogliardi*. Les *gogliardi*, moitié histrions et moitié chanteurs, fêtaient le dieu de la bonne chère et célébraient les délices de la vie matérielle. Leur influence dut se faire principalement sentir sur les chœurs de buveurs.

De là des compagnies d'une nouvelle espèce qui semblent avoir été la contre-partie des compagnies religieuses du genre de celle des laudisti dont j'ai parlé plus haut. Mais leurs chants convivales, loin d'être des psaumes de l'Église comme ceux qu'on exécutait autrefois dans les monastères et dans les colléges, consistaient en productions grivoises et érotiques, souvent calquées, il est vrai, sur quelque cantique pieux (2), mais fourmillant d'allusions païennes et d'équivoques licencieuses. Il se peut que l'on doive à la singulière transformation que je signale l'acception toute luronne du mot *frère* et du mot *compagnon* pris dans le sens de *bon vivant* et de *joyeux buveur;* et qu'il en soit résulté aussi l'expression à double entente familière et même un peu triviale d'*entonner*, de même que le nom de *Liedertafel*, table à chansons, par lequel les Allemands désignent aujourd'hui une société d'hommes réunis pour se donner le plaisir d'exécuter en chœur à plusieurs parties, pendant le repas, des morceaux de musique vocale sans accompagnement, bien qu'une société semblable n'ait pas pour unique mot d'ordre le fameux *Trink* de l'oracle de la *dive bouteille.*

S'il faut imputer en grande partie à l'intervention des étudiants les tendances mondaines du chant choral, et jusqu'à la formation dans un but profane de sociétés de chœurs d'hommes, ce serait une erreur de prétendre borner cette intervention à l'introduction de l'élément satirique et passionné, contrairement à l'esprit moral et religieux qui avait prédominé jusque-là dans l'espèce de musique dont il s'agit. Sans doute la jeunesse est parfois portée à la licence par la fougue de ses passions et par la puissance même de ses facultés, mais elle est douée d'instincts généreux : elle a une sincérité, une franchise, une noblesse d'âme et une richesse d'imagination, en somme, si je puis m'exprimer ainsi, une *vitalité* qui ne pouvait manquer de profiter au chant choral. Il y devait puiser la variété, le charme et l'intérêt qu'engendre la libre manifestation des sentiments naturels et caractéristiques de l'homme; sentiments que le rigorisme ecclésiastique ou le pédantisme académique se fussent toujours efforcés de retenir dans des limites de convention, d'où la production d'œuvres sans caractère et sans originalité, d'une couleur fausse et monotone, d'une allure lourde et empruntée, pâles, mortes, manquant de cette chaleur féconde de l'âme qui est la seule vraie poésie.

D'ailleurs, les mœurs du moyen âge une fois adoucies et réfrénées par le progrès des lumières et l'action civalisatrice des réformateurs du XVIe siècle, le peuple et les étudiants adoptèrent une ligne de conduite plus sage; ils renoncèrent à un grand nombre de leurs vices et de leurs excès. La religion évangélique eut soin de multiplier de tous côtés les écoles et les séminaires. Elle organisa sur de larges bases un système régulier d'enseignement pour la jeunesse studieuse. Elle prit surtout des mesures efficaces pour faire participer les classes pauvres aux bienfaits civilisateurs de l'instruction ; enfin, elle joignit étroitement à la culture des diverses branches des connaissances humaines celle de la musique, notamment la pratique du chant en chœur, regardant cet objet comme éminemment propre à seconder ses vues et à décider le succès des nouvelles doctrines. Luther faisait grand cas de ce mode de prosélytisme et recommandait d'y avoir recours.

Lui-même donna plus d'une fois l'exemple. Il voulait que la musique fût mêlée aux pratiques du culte comme aux

---

étudiants de la ville de Strasbourg. On peut consulter, sur les coutumes bouffonnes et l'argot des étudiants, un curieux petit ouvrage intitulé *Burschicoses Woerterbuch*, von J. Volmann. Schaffhouse, 1846, 2 vol. in-12, ou *Dictionnaire burchique* (de *Bursch*, étudiant), par J. Volmann.

(1) L'une des branches les plus importantes et les plus complètes du répertoire lyrique des étudiants ; les Allemands les appellent *Commers-lieder*.

(2) Différentes versions d'une parodie bachique d'une hymne à la Vierge ont été très en vogue pendant le moyen âge. On connaît aussi une autre parodie bachique du psaume XCV, en allemand et en latin, publiée d'après un manuscrit du XVe siècle par Lassberg, *Liedersaal*, t. II, p. 677-679. (Voy. Édelestand du Méril, *Poésies populaires du moyen âge*, Paris, 1847, p. 204.)

différents actes de la vie privée. Le savant Mathesius nous apprend que, lorsqu'il était à table, entouré de ses amis et de ses disciples, il se plaisait à entonner avec eux des chants en chœur, non seulement d'austères chorals, mais de gracieux motets, ainsi que les compositions en vogue des Senfl, des Josquin et d'autres maîtres du temps. Mathesius ajoute qu'il lui arriva plus d'une fois d'assister à ces réunions où l'on remarquait également la présence de Philippe Mélanchton. Tous les deux unissaient leurs voix à celle de Luther, non seulement pour répéter avec lui quelques pieux cantiques, mais aussi pour redire des vers de Virgile si doux aux lèvres même du chrétien. De gais propos alternaient avec ces chants (1). D'après de tels usages, on serait tenté de considérer les festins lyriques de Luther comme une sorte de *Liedertafel* dont l'illustre réformateur aurait été le président. Du reste, ces habitudes convivales furent celles de beaucoup de familles protestantes qui eurent à cœur de suivre ce grand modèle. Martin Luther faisait de l'étude de la musique dans les familles et chez les prêtres du nouveau culte comme une obligation de sa doctrine. Ne perdant aucune occasion de soutenir et de vanter à ce point de vue son art favori, il ramenait souvent la conversation sur cet objet. On lit dans les *Tischreden :* « Le 17 décembre 1538, le docteur Luther invita les chantres et les musi-
» ciens à un souper où ils chantèrent de belles et douces antiennes, et le docteur dit avec admiration : Puisque le
» Seigneur Dieu nous accorde des dons aussi précieux durant cette vie (qui n'est qu'un véritable cloaque), que sera-ce
» donc dans la vie éternelle où tout sera disposé de la manière la plus parfaite et la plus accomplie ! J'ai toujours aimé
» la musique, la connaissance de cet art est bonne et elle sert à toutes choses ; il nous faut absolument encourager
» cette étude dans les écoles. Un maître d'école doit être un habile musicien, autrement, je ne ferai nul cas de lui, et
» nous ne devrions pas conférer à des jeunes gens le grade de prédicateur, si d'avance ils ne sont pas bien exercés et
» instruits dans la connaissance de la musique. La musique est un don de Dieu et elle est alliée de près à la théo-
» logie (2). » Les instructions de Luther ayant été religieusement suivies, la musique sacrée et surtout le chant d'ensemble n'eut bientôt pas de meilleurs soutiens que les jeunes élèves des écoles et des séminaires protestants. Aussi sera-ce dans la classe des pasteurs et des maîtres d'école que nous verrons tout à l'heure se former en Allemagne d'excellentes sociétés de chœurs d'hommes.

Eisenach fut une des premières villes où s'établit parmi les protestants l'usage de chanter dans les rues des chants figurés (*figural-Gesaenge*) les jours de fêtes religieuses. D'abord il n'y eut que quatre élèves chanteurs qui parcoururent ainsi la ville ; mais comme ces processions chorales plurent beaucoup aux habitants et intéressèrent même les étrangers, comme les fils des premières maisons bourgeoises s'empressèrent de participer volontairement à ces ensembles, le nombre de chanteurs alla toujours en augmentant, et il y en eut bientôt environ une quarantaine. L'exemple donné par Eisenach fut suivi par d'autres villes allemandes. En même temps, une institution antérieure à la réforme, celle des *Currente* (3), enfants pauvres élevés aux frais du clergé ou des familles pieuses dans des écoles spéciales où ils apprenaient, sous la direction d'un maître appelé *Cantor*, tout ce qu'il fallait savoir pour chanter au chœur, quelquefois aussi pour se préparer à la carrière des lettres et à celle de l'église ; cette institution, dis-je, étant de catholique devenue protestante, contribua d'une manière remarquable à la propagation du chant à plusieurs parties dans toute l'Allemagne. On pense même généralement que ces écoliers ont facilité les progrès rapides de la doctrine de Luther en Saxe. Comme il n'y avait pas originairement de fondation régulière pour pourvoir à leur entretien, les familles qui favorisaient le mouvement de la réforme remplirent cet objet par des dons volontaires ; lorsque tout le peuple fut devenu protestant, ces charités s'accrurent et donnèrent à l'œuvre une grande importance.

Au nombre des obligations imposées aux jeunes chanteurs était celle de parcourir les différents quartiers de la ville, et de s'arrêter devant les portes des maisons pour chanter des psaumes ou des cantiques spirituels comme les *laudisti* de Florence. Ils devaient aussi, moyennant une légère rétribution, prêter leur concours aux fêtes de famille et aux funérailles des gens riches. Ils étaient obligés en outre d'aller chanter dans les églises pendant le service divin. Ceux qui savaient les langues anciennes assez bien pour les enseigner, devenaient maîtres d'école dans différentes paroisses, et inculquaient à leurs élèves le goût de la musique d'ensemble qu'ils avaient pendant longtemps cultivée (4).

(1) On en a recueilli un certain nombre qui ont été publiés sous le titre de *Tischreden de Martin Luther*.

(2) *Tischreden*, trad. de M. Gustave Brunet. Paris, Garnier frères, 1844, p. 211-212.

(3) Ou *Currende*, du latin *currere*, parce que ces écoliers avaient mission de courir de rue en rue en chantant des psaumes. On croit qu'ils furent régulièrement institués en 1450 par Scipion Damianus, évêque d'Aste.

(4) Dans la relation de son voyage en Allemagne, le docteur Burney parle plusieurs fois des bandes d'écoliers chanteurs qu'il avait ren-

C'est ainsi qu'aujourd'hui les collèges et les séminaires protestants d'où sortent chaque année des instituteurs primaires, des ministres du saint Évangile et un grand nombre de jeunes gens qui embrassent la carrière des lettres ou celle des arts, sont encore de véritables pépinières de chant choral. Non seulement les élèves s'exercent assidûment à la pratique de ce genre de musique pendant toute la durée de leurs études, mais dès qu'ils ont quitté ces établissements, ils fondent de tous côtés des sociétés particulières pour exécuter en chœur des morceaux composés pour voix d'hommes. Cet usage a produit en Allemagne, comme nous le verrons bientôt, les sociétés de *chant religieux*, ou *sociétés des maîtres d'école*, qui exécutent des morceaux à plusieurs parties pour voix d'hommes, d'ordinaire sans accompagnement

A partir du XVI[e] siècle, il est souvent fait mention d'exercices et de solennités universitaires à la pompe desquels les étudiants et les professeurs contribuaient par des chants et des hymnes à plusieurs parties. L'usage des tragédies et des comédies d'école n'avait pas cessé, et l'on avait l'habitude d'exécuter, à la fin ou au commencement des actes, quelquefois même dans le courant de la pièce, des chœurs de musique vocale : c'était principalement pendant les fêtes du carnaval ou à la Saint-Jean qu'avaient lieu dans les écoles ces représentations dramatiques (1). Celles que l'on donnait pendant le carnaval etaient connues en Allemagne sous le nom de *Fastnachtspiele*.

Des hommes célèbres comme savants et comme musiciens ne dédaignaient pas de composer les morceaux de musique que l'on devait y faire entendre. Walliser, qui est un des plus renommés en ce genre, en écrivit un grand nombre pour les ouvrages scéniques représentés sur le théâtre de l'Académie de Strasbourg (2).

Chacune des principales circonstances de la vie d'étudiant était à cette époque célébrée par des chants en chœur. Pendant le service divin, les jeunes gens mêlaient les doux accords de leurs voix aux sons majestueux de l'orgue; ils exécutaient des chorals d'une harmonie riche et suave. Quand venait la fête de leurs parents, de leurs camarades et de leurs professeurs, ils chantaient des hymnes joyeux et se réunissaient pour donner des sérénades aux flambeaux; aux enterrements, ils executaient des chants funèbres. Dans leurs réunions de plaisir et banquets solennels appelés *Commers-Kreisen*, ils répétaient les anciens refrains traditionnels ou bien ils en improvisaient de nouveaux. Variant les accents de leur muse, ils faisaient altern r les chants sérieux et enthousiastes, et les chansons bouffonnes et comiques où le latin se mêle facétieusement à la langue vulgaire. Que de fois les échos paisibles et rêveurs de la poétique Allemagne n'ont-ils pas été brusquement interpellés par les accents ironiques de la muse juvénile! Que de fois n'ont-ils pas été forcés de redire ces lieder si connus : *Was kommt von der Hohe*; *Bekräntzt mit Laub*, *Vom hoh'n Olymp*, *ça ça Geschmauset*, *Das Crabambuli*, *des Jahres letzte Stunde*, *Lasst die Politiker nur sprechen*, et surtout le *Gaudeamus*, l'antique *Gaudeamus*, pieuse invocation empruntée par la volupté au chant du culte, et qu'elle a si bien détourné de son application première, que l'humoristique Brandt n'a pas hésité à lui donner place sur le drapeau de la *Nef des fous*. *Gaude*, *Gaudeamus*, tel est le cri de ralliement de la jeunesse des écoles d'un bout du monde à l'autre, et la France, comme l'Allemagne, sait ce qu'il signifie : *Si mortui non resurgunt*, *manducemus et bibamus*, *cras enim moriemur* (3).

---

contrées à Berlin, à Francfort, et à Vienne : « Voici, dit-il, la méthode » qui leur est prescrite. Ils commencent à chanter, par exemple, le premier du mois, devant les portes des maisons du premier quartier ; » le deuxième jour du mois, dans le quartier voisin, et ainsi de suite » jusqu'à ce qu'ils aient fait successivement et en chantant le tour de la » ville. Ils recommencent ensuite dans le même ordre de rotation. Il » faut observer qu'indépendamment de la corvée laborieuse et pénible » d'aller chanter ainsi dans les rues, durant l'hiver, dans un climat si » dur, ces pauvres écoliers sont encore obligés d'aller chanter dans les » églises tous les dimanches et fêtes. Ils sont en général partagés en » troupes de seize à dix-huit ensemble. Ceux de ces écoliers qui mon- » trent du goût et des dispositions particulières pour les sciences sont » envoyés aux Universités de Leipsick ou de Würtemberg. Ces deux » Universités entretiennent ainsi plus de trois cents étudiants. Quand » ceux-ci ont achevé leurs cours ordinaires de philosophie, ils sont maîtres » de s'adonner, suivant leur goût, ou à la théologie ou à la médecine, ou » à l'étude de la jurisprudence, et deviennent ainsi très utiles aux différentes branches scientifiques, etc. » Aujourd'hui il n'y a plus que quelques pays du nord de l'Allemagne qui aient conservé l'usage des *Currenten*.

(1) Dans le XV[e] siècle, on voit les écoliers jouer des comédies de Térence; Reuchlin est un des premiers qui ont illustré, en Allemagne, le théâtre universitaire. En 1492, pendant le carnaval, les étudiants représentèrent une de ses comédies intitulée *Henno*, dans le palais et en présence de l'évêque de Worms. La plupart des œuvres dramatiques de Reuchlin contiennent des chœurs; il en est de même de presque toutes les pièces de théâtre des XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles.

(2) La plupart de ces compositions ont été publiées; je citerai entre autres les deux recueils suivants : Walliser (Chr.-Fh.), Chori musici quos harmonicis III, IV, V et VI, vocum numeris exornavit, et in Andromede tragedia secundum Argentoratensis Academia theatro frequentissima exhibita introduxit, etc. Excudebat Carollus Kiefer VI Calend. Septemb. 1612; in-4 contenant six chants. — *Chori musici novi harmonicis quatuor, quinque et sex vocum numeris exornate et in Charielis tragico-comœdia in argentoratensis Academia theatro exhibita. Argent.*, 1614, in-4°.

(3) Ce sont les termes dont se sert ironiquement saint Paul dans son épître aux Corinthiens. (1 Corinth., cap. XV, v. 32.)

Toutes les circonstances que je viens d'indiquer ayant donné au chant choral une extension et une popularité rapides, on vit bientôt se former en tous lieux des sociétés de musique vocale dont plusieurs eurent exclusivement pour objet l'exécution des morceaux destinés aux voix d'hommes sans accompagnement d'instruments. C'est à ces dernières que le chapitre suivant est consacré. Après avoir parlé des plus anciennes sociétés chorales fondées en Allemagne, je m'occuperai de signaler les tentatives du même genre faites ailleurs ultérieurement, et surtout, dans ces derniers temps, en France.

CHAPITRE III.

DES SOCIÉTÉS DE CHANT CHORAL POUR VOIX D'HOMMES SANS ACCOMPAGNEMENT FONDÉES EN ALLEMAGNE.

La première mention d'une société de chant pour voix d'hommes régulièrement constituée, en Allemagne, remonte à l'an 1673. On sait positivement qu'il existait à cette époque dans la ville de Greiffenberg, en Poméranie, une réunion chorale composée de seize personnes appartenant les unes à la bourgeoisie, les autres à la noblesse, d'autres au clergé, mais placées les unes et les autres sur un pied d'égalité et d'union fraternelle par leur commun amour de la religion, de la musique et de la poésie. Les membres de cette petite société que dirigeait un jeune étudiant en théologie, nommé Benedict Lisiceus, composaient eux-mêmes les chœurs qu'ils exécutaient (1). On possède un recueil de leurs productions en quatre parties in-folio, lequel fut publié à Alstetten sous le titre suivant : *Greifenbergische Psalter-und Harfenlust wider allerlei Unlust, welche unter Gottes mæchtigem Schutze und Churfürstlich Brandenburgischem Gnadenschaften vertraulichen Zusammenkunften, durch zweyer Gesellschafter Joh. Moellers Geistliche Lieder und Thomas Hoppen Neue Melodeyen, zu sonderbaren Gemuths Ergoezungen ordentlich angestellt wird und bewahrt erfunden ist.* 1—4 *Theile Altenstettin.* 1673-1675. Ainsi que le donne à entendre le titre prolixe qu'on vient de lire, le texte de ce recueil avait pour auteur Jean Mœller et la musique Thomas Hoppe, qui mourut pasteur et membre du consistoire, à Colberg, en 1703. Du reste, il ne s'agit encore cette fois que d'une édition des psaumes poétiquement traduits en langue vulgaire et arrangés à plusieurs parties (2), en sorte que la réunion chorale des honnêtes citoyens de Greiffenberg revêt à peu près le caractère des institutions que fit éclore, longtemps avant la réforme, l'usage universel des psaumes et le goût dominant de leur exécution en chœur dans les moments de loisir dévotement sanctifiés. Aussi, quoique la société de Greiffenberg soit généralement regardée comme la première et la plus ancienne association chorale uniquement composée d'hommes que l'Allemagne ait eue, et qu'elle soit même citée habituellement comme cas unique de l'origine des *Liedertafeln* et des *Liederkraenze*, il ne serait probablement pas impossible, en cherchant bien, de trouver à la même époque et autre part qu'à Greiffenberg, des institutions du même genre qui, n'ayant pas publié, comme celle dont je parle, des recueils de chant spéciaux, sont demeurées inconnues.

Ce qu'il y a de certain, c'est que la plupart de ces réunions ont eu pendant longtemps un caractère pieux qui s'affaiblit graduellement par les causes que j'ai déjà signalées, et surtout par cette circonstance qu'elles étaient souvent suivies de repas en commun. Il est facile de concevoir que, dans ces modernes agapes, la liberté des chants augmentait ou diminuait, selon le diapason de la gaieté des convives. Si l'on commençait par quelques psaumes en guise de *benedicite*, on devait bien souvent finir par quelque gaudriole en guise d'invocation bachique. Célébrer Dieu dans les bienfaits qu'il nous octroie, mêler ses louanges à celles des jouissances convivales, n'a certainement rien de blâmable en soi. C'est une coutume très ancienne, presque patriarcale, et qui ne saurait être taxée d'irrévérence ou d'impiété qu'autant qu'on la transforme en abus. Les religieux eux-mêmes ont souvent toléré pendant les repas des divertissements plus ou moins modestes, des récits instructifs, des lectures amusantes, des chants en chœur, des concerts de

---

(1) *Allgem. musik. Zeitung* (*Gazette musicale de Leipzig*). Jahr. 1832, n° 43, p. 716.

(2) Il a été publié dans les XVIe et XVIIe siècles près de cent recueils de psaumes ainsi arrangés pour les voix et destinés à être chantés sans accompagnement.

musique instrumentale et jusqu'à la représentation de petits drames bibliques. De temps immémorial les francs-maçons, après avoir chanté les louanges de la Divinité, ont pareillement célébré les biens de la terre, parce que ces biens ont été donnés à l'homme en cette vie pour le soutenir et le fortifier au physique, comme les biens spirituels sont destinés à le soutenir et à le fortifier au moral.

Toutefois, un goût trop vif pour les plaisirs sensuels ayant souvent prédominé chez les convives qu'un but pieux avait d'abord réunis, il s'ensuivit un retour païen de Noé à Bacchus qui exerça une grande influence sur la nature des compositions poétiques et musicales chantées par des chœurs d'hommes, aussi bien que sur le caractère des associations vouées à la culture du chant choral sans accompagnement. Ce résultat est clairement indiqué par le nom même que ces associations ont reçu en Allemagne. Le nom de *Liedertafeln*, par lequel on les désigne, signifie littéralement, comme je l'ai déjà dit plus haut, *tables à chansons*, c'est-à-dire tables ou plutôt repas et banquets où l'on chante. Hâtons-nous de dire, cependant, que la gravité et la dignité naturelles au caractère des Allemands, le tour sérieux et mélancolique de leur esprit, les tendances morales et artistiques dont ils font preuve jusque dans leurs moindres plaisirs, ont eu pour effet de donner et de conserver aux Liedertafeln une physionomie à part dont les Français ne sauraient se faire sur-le-champ une juste idée, mais qui distingue entièrement ces réunions chantantes de ces banales sociétés d'épicuriens toujours prêts à fêter Momus avec un robuste-appétit et de maigres chansons. Reposant sur un principe plus solide et plus élevé, les chœurs d'hommes en Allemagne ont un but social et humanitaire. Si d'un côté ils servent à répandre le goût de la musique d'ensemble par des concerts publics et des fêtes attirant la foule et réunissant un grand concours de chanteurs, d'un autre côté ils tendent à propager l'amour de l'ordre et le besoin d'une union fraternelle, non seulement entre tous les enfants d'une même patrie, mais entre tous les hommes indistinctement. Les Allemands se font honneur de cette destination de leurs Liedertafeln. Remarquons qu'il est dans la nature de leur esprit de ne point aimer les amusements qui n'ont pas un côté sérieux et utile, partant qui demeurent sans profit pour leur pays et pour leurs concitoyens. C'est pourquoi ils ennoblissent et agrandissent les moindres choses et donnent aux institutions même consacrées au plaisir une valeur et un relief qu'on ne leur connaît pas ailleurs. Au nombre des résultats avantageux qu'il est permis d'attribuer à l'organisation régulière des sociétés de chœurs d'hommes au point de vue des mœurs et de la sociabilité, il faut mettre en première ligne l'habitude que l'on prend volontairement de se soumettre à un règlement fixe, habitude d'autant plus facile à contracter qu'elle tend à procurer des jouissances dont on profite personnellement en même temps qu'on en gratifie tout le monde. D'ailleurs, imposée par l'amitié, une pareille obligation n'a plus rien de la contrainte pénible du devoir. En second lieu, et tel est l'avis des Allemands, les relations fréquentes que les membres des Liedertafeln entretiennent réciproquement à titre de collègues et puis bientôt d'amis, sont peut-être de nature à favoriser la pratique des vertus sociales. Enfin, l'amour-propre ne trouvant guère son compte que dans l'exécution des solos, et se complaisant beaucoup moins à celle des morceaux à plusieurs voix, où chaque concertant n'a personnellement pas à briller et n'agit que comme partie du tout, il se peut que la pratique du chant d'ensemble soit tout à fait propre à chasser l'égoïsme du cœur des hommes et surtout du cœur des artistes, parce qu'elle les oblige à rechercher les succès collectifs et non pas seulement les succès individuels. De même, il ne faut pas faire de doute que l'émulation qui naît d'un continuel échange de sentiments vraiment nobles et virils ne prépare merveilleusement l'âme et l'intelligence humaine à l'intuition de tout ce qui est bon et utile, de tout ce qui est grand et beau.

Les circonstances assez remarquables qui ont accompagné la fondation des Liedertafeln en Allemagne semblent, du reste, attester le mérite et l'importance de cette institution. Un musicien de talent comme Zelter, un poëte illustre comme Goethe, une notabilité princière comme Radziwill (1), un roi éclairé comme Guillaume III, ne se seraient certainement pas intéressés à une œuvre ou médiocre ou frivole. Or, ils ont été précisément les hôtes et les soutiens déclarés de la première société de chœurs d'hommes régulièrement instituée en Allemagne sous le nom de *Liedertafel*.

Ce fut à Berlin, vers la fin de 1808, que l'excellent professeur de musique Zelter eut l'idée de créer une Liedertafel sur des bases tout à fait artistiques. On a voulu que ce projet lui eût été suggéré comme une réminiscence des heures

---

(1) Passionné pour les arts, le prince Radziwill les cultivait lui-même avec succès. Il était parfait musicien, chanteur distingué, violoncelliste habile et bon compositeur. Il a mis en musique le *Faust* de Goethe.

joyeuses de la vie d'étudiant. Le souvenir des plaisirs goûtés en commun dans les réunions et banquets appelés *Commers*, à cette heureuse époque de l'existence humaine où l'enthousiasme déborde à flot des cœurs, comme la bière mousseuse s'échappe impétueusement des hanaps argentés ; ce souvenir, qui évoquait encore une fois les gracieuses fantaisies de la muse, les refrains poétiques, les chants harmonieux, pouvait effectivement lui avoir inspiré, comme à beaucoup d'autres, le désir de retrouver quelque chose d'analogue parmi les distractions et les passe-temps que se permettent encore, dans l'âge des affaires et des soucis, les hommes appartenant aux classes instruites de la société. Quoi qu'il en soit, Zelter a dit en propres termes qu'il fonda sa *Liedertafel* pour célébrer le retour du roi de Prusse à Berlin. Une société de vingt-cinq hommes, dont le vingt-cinquième exerçait les fonctions de président (c'était Zelter lui-même), se rassemblait une fois par mois à un souper pendant lequel on se plaisait à exécuter de belles chansons allemandes. Les membres devaient être ou poëtes, ou chanteurs, ou compositeurs. Celui qui avait écrit les paroles ou la musique d'une chanson nouvelle la lisait, ou la chantait lui-même à table, ou bien il la faisait chanter par d'autres. Si elle avait eu du succès, on faisait circuler une boîte parmi les convives; chacun y mettait quelque argent quand la chanson lui avait plu. L'argent était compté séance tenante. La recette était-elle suffisante pour subvenir aux frais d'exécution d'une médaille d'argent de la valeur d'un bon thaler, le président, au nom de la Liedertafel, remettait la médaille au lauréat (1); on buvait à la santé du poëte ou du compositeur, et l'on discourait sur le mérite de la chanson. Lorsqu'un membre de la société pouvait présenter douze médailles d'argent obtenues de cette manière, il était un jour fêté officiellement aux frais de la petite association. Ce jour-là on lui mettait une couronne, on l'autorisait à boire le vin qu'il préférait, et on lui faisait hommage d'une médaille d'or du prix de vingt-cinq thalers. Celui qui, hors de la société, tenait quelque propos équivoque et inconvenant sur le compte d'un de ses collègues ou de la société entière, était condamné à une amende. Les chansons satiriques, contenant des personnalités, étaient sévèrement interdites. En général, tous les articles du règlement devaient être scrupuleusement observés; Zelter, dans le *projet* qu'il fit circuler lors de l'organisation de la Liedertafel, donna connaissance des dispositions auxquelles chaque membre serait tenu de souscrire. Un des articles fondamentaux de ce règlement statuait que rien ne pourrait être chanté qui n'eût été composé par un membre de la Liedertafel. Les morceaux proposés d'après cette condition *sine qua non*, pour être admis dans le répertoire, étaient essayés au commencement de chaque séance, et s'ils n'avaient pas été bien compris et bien exécutés sur-le-champ, le poëte et le compositeur avaient le droit d'exiger qu'ils fussent répétés autant de fois que bon leur semblait. Ces morceaux étaient écrits d'ordinaire pour quatuor d'hommes, deux ténors et deux basses, avec chœurs et solo alternatifs. Cependant on s'écartait quelquefois de cette forme et l'on écrivait aussi des *Lieder* à trois, à six voix, à double chœur, etc. La plupart de ces productions, notamment celles de Zelter et de Flemming, acquirent, hors du cercle où elles avaient vu le jour, un immense succès. Les chants que les convives de la Liedertafel répétaient le plus fréquemment et avec le plus de plaisir, dans leurs premières réunions, étaient les suivants : *Das Bundeslied ; die Generalbeichte ; Herr Urian ; Freude schoener Goetterfunken ; Ein Musicant wollt' froehlich seyn*, puis la chanson du tambour, *Trommellied*, de Voss, et surtout ce vieux chant latin imité de Suétone :

Gallias Cæsar subegit,
Nicomedes Cæsarem.
Ecce Cæsar nunc triumphat
Qui subegit Gallias,
Nicomedes non triumphat
Qui subegit Cæsarem...

Les membres de la Liedertafel étaient convenus de jouer tour à tour le rôle d'amphitryons ; ils admirent peu à peu à leur table un certain nombre d'invités étrangers, et comme on exécutait dans ces séances festivales les meilleurs chants du répertoire, ces chants ne tardèrent pas à être connus du public allemand qui les adopta, et qui en possède encore de nos jours un grand nombre parmi ses *Lieder* favoris. Zelter avait pour ce genre de musique un talent particulier ; il en connaissait à fond les ressources. Cependant on peut conjecturer que le génie du poëte qu'il s'était associé ne contribua pas peu à augmenter l'éclat et le succès de ses œuvres. Quand un musicien a le suprême avantage

(1) On voit dans la correspondance de Zelter et de Goethe, dont je parle plus loin, que Goethe fut chargé de fournir le dessin de cette médaille.

d'avoir pour collaborateur et pour ami un poëte tel que Goethe, il serait le plus médiocre des artistes et le plus malheureux des hommes, si le contact d'un tel génie, d'un esprit aussi éminent, ne faisait pas jaillir de son âme l'étincelle créatrice. Zelter fut intimement lié avec l'auteur de *Faust*, et la mort seule put rompre cette liaison, qui avait duré pendant une longue suite d'années (1). Goethe descendit le premier dans la tombe ; Zelter, inconsolable de la perte de son ami, lui survécut à peine deux mois. De ce commerce si touchant et si sincère, il est résulté une volumineuse et intéressante correspondance epistolaire où le caractère, les goûts, les habitudes, les relations, les jugements et les travaux de ces deux hommes célèbres sont mis au grand jour et éclaircis par une foule de détails neufs et piquants (2). On y voit surtout combien l'habile directeur de l'Académie de chant de Berlin avait su intéresser le grand poëte allemand à la Liedertafel qu'il avait fondée. Je commence par citer un fragment d'une lettre qu'il lui écrivait le 4 avril 1810. La traduction suivante reproduit autant que possible le sens du texte original :

« Déjà depuis plusieurs semaines l'état de ma santé laisse à désirer. Je ne sais si c'est l'air rude du mois de mars ou quelque autre » influence extérieure qui me rend je ne dirai pas malade, mais maussade et souffrant. Je n'ai pas d'appétit, et la vie, à laquelle je ne laisse » pourtant pas de tenir, me devient en quelque sorte pénible.

» C'est ainsi qu'hier à midi je ne bus pas de vin, parce que je n'en avais pas le moindre désir. Après le dîner, je m'endormis sur mon » sopha. C'est alors que mon intelligent facteur plaça sur ma poitrine votre lettre que je reconnus à ma grande satisfaction, lorsque je » rouvris les yeux. Avant de la déplier, je me fis apporter du vin pour me ranimer entièrement. Pendant que ma fille m'en versait, je rompis » le cachet, et je m'écriai à haute voix : *Ergo bibamus!* L'enfant, saisie de frayeur, laissa échapper le flacon que j'attrapai, et bientôt rede- » venu dispos et joyeux, j'éprouvai les salutaires effets du vin qui, sans doute, était reconnaissant de ce que je ne l'avais pas laissé perdre.

» Je me fis apporter une plume ; je voulais profiter de la première impression et mettre sur-le-champ le poëme en musique. Ensuite, » quand je regardai l'heure, je vis qu'il était temps de me rendre à l'Académie, dont la séance aujourd'hui a été suivie d'une réunion de la » *Liedertafel*. Il y avait quarante hommes assis au banquet. Je leur lus votre poésie. A la fin de chaque strophe, tous crièrent à l'unisson, » et en formant d'eux-mêmes comme un double chœur : *Bibamus!* Ils accentuaient la voyelle longue d'une manière si formidable que le » plancher en retentissait, et que le plafond de l'immense salle semblait se soulever. La mélodie s'est retrouvée là tout entière, et vous la » recevez ici telle qu'elle s'est créée en quelque sorte d'elle-même. Si cela vaut quelque chose, je n'y suis pour rien : vous seul en avez » l'honneur.

» L'intérêt que vous prenez à la *Liedertafel* doit infailliblement porter ses fruits. Les chants allemands d'un caractère énergique ont » une influence de plus en plus marquée. Au lieu de favoriser une manière de vivre languissante et débile, ils engendrent une vivacité et » une force d'esprit que personne n'était capable de montrer auparavant. On sent mieux ce que l'on vaut (3) ; la démarche devient plus » assurée sous l'impression d'une joie pure. Ce qui n'était qu'un sujet de langueurs et de vaines paroles prend le caractère d'une action » fermement résolue, et l'ennui des banquets, où il n'y a que le voisin qui, tout en ruminant, s'entretient avec son voisin de son petit » commerce, si ce n'est de la *mangeaille* elle-même, est inconnu là où tous fixent leur attention sur une seule et même chose, où une » seule et même chose a été conçue et faite pour tous.

» Nous possédons un nombre considérable de *Lieder* cependant on s'en tient aux meilleurs, et l'on ne répète que ceux dont le sujet » se prête bien à l'expression, dont les paroles conviennent à la situation, et qui ne renferment que ce qui doit y être. Le désir et » l'empressement d'avoir du nouveau se modèrent d'autant plus qu'on a du nouveau tant qu'on en veut. Cela est d'un bon augure.

---

(1) Sorti pour ainsi dire des rangs du peuple, Zelter, dans sa jeunesse, avait d'abord exercé la profession de maître-maçon qui avait été celle de son père ; mais l'excellente éducation qu'il avait reçue, sa haute intelligence et son goût pour les arts, l'élevèrent bientôt à une condition plus brillante. Ayant fait de la musique une étude approfondie sous la direction de Fach, fondateur de l'institut de chant de Berlin, il obtint bientôt de grands succès dans la composition vocale, et devint en ce genre l'émule, sinon le rival de ses contemporains Reichardt et Schultze. Zelter paraît n'être entré en relation directe avec Goethe que vers l'année 1799, mais tous les deux, avant de s'écrire, s'étaient déjà vus plusieurs fois et avaient conçu l'un pour l'autre beaucoup d'estime. Zelter s'était posé en partisan déclaré du poëte allemand à une époque où celui-ci avait encore besoin de zélés défenseurs. Comme il admirait tout ce qui sortait de cette plume illustre, il se fit honneur de mettre plusieurs de ses poésies en musique. Au mois de mai 1796, il envoya à madame Unger un nouveau recueil de *Lieder* qu'il avait composé sur des paroles de Goethe. Il la priait d'en garder un exemplaire pour elle et d'en offrir un autre de sa part à l'auteur de *Wilhem Meister*, ne dissimulant pas la crainte qu'il éprouvait de n'avoir été qu'un indigne interprète des inspirations de ce grand génie. Goethe fut très flatté de cette attention et très satisfait de l'œuvre du musicien. Il écrivit à madame Unger en la chargeant de ses remerciments pour Zelter, qu'il manifestait le désir de connaître personnellement, afin de causer avec lui de beaucoup de choses : *Um mich mit ihm über Manches zu unterhalten*. Tels furent l'origine et le point de départ de la liaison de Zelter et de Goethe ; ces deux hommes se virent, se convinrent et s'aimèrent. Toutefois, comme je l'ai dit plus haut, ce ne fut qu'à dater de 1799 qu'ils eurent ensemble des rapports suivis, et ces rapports ne devinrent tout à fait intimes que vers la fin de 1812, lors du tragique événement qui vint enlever un fils à Zelter, mais qui lui valut, comme il le dit lui-même, de trouver, dans la personne de Goethe, mieux qu'un ami, un tendre frère. Ce fut en effet dans la lettre de condoléance que le grand poëte écrivit à ce père désolé, lettre admirable et qui mériterait d'être plus connue, que, par une tendre et délicate inspiration du cœur, il commença, le premier, de substituer au mot *vous*, dont ils s'étaient servis tous les deux jusqu'alors, le mot *tu*, qui, dès cette époque, vint modifier le ton de leurs entretiens pour y répandre un caractère d'affectueux abandon et de douce familiarité.

(2) Cette correspondance, qui a été recueillie par M. F.-W. Riemer, conseiller et bibliothécaire du grand-duc de Saxe-Weimar, forme la matière de 6 volumes in-8, publiés sous le titre suivant : *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren* 1796 *bis* 1832. Berlin, 1838.

(3) Littéralement : On est plus capable de porter sa peau. *Man wird schon faehiger seine Haut zu tragen.*

» La joie de voir que vous avez encore pensé à nous a mis tout en train ; on a bu à votre santé comme on n'avait encore bu à la santé » de personne. Le *Aechzelied* a été redemandé ; on l'a chanté avec plus d'animation que la dernière fois ; on l'a déjà mieux compris aujourd'hui. Entre chaque strophe, on trinquait, on s'écriait : *Vive le devoir ! Es lebe die Pflicht*, et la dernière strophe a été répétée d'une » manière ferme et vigoureuse. »

Ici Zelter parle à Goethe de son dessein d'aller aux eaux de Tœplitz pour rétablir sa santé chancelante, et pour se guérir d'une affection goutteuse dont il était atteint. « Si les eaux ne me font pas de bien, ajoute-t-il, j'aurai du » moins la consolation de vous voir souvent, puisqu'en tout cas je serai plus près de vous. » Il prie en outre Goethe de lui faire parvenir son *Traité des couleurs* dès que le premier exemplaire de cet ouvrage sera dans le commerce ; puis il finit par ce compliment : « Actuellement je suis occupé de mes concerts de Pâques qui ne me sourient pas » beaucoup cette fois. Si j'étais assez heureux pour vous avoir au nombre de mes auditeurs, tous les autres pourraient » aller se promener. »

C'est sur le même ton de familiarité amicale que Goethe répond à Zelter :

« Je vous remercie mille fois de votre prompte réponse. Malheureusement je suis séparé de mon chœur de chanteurs : je ne puis donc » fêter le *Ergo bibamus* que des yeux et du gosier. Écrivez-moi le plus tôt possible *quels sont proprement les Lieder que l'on redit le plus » souvent dans votre cercle*, afin que j'apprenne à connaître le goût de vos convives, et que je sache le genre de poésies qui leur convient » le mieux. Une fois fixé sur ce point, on pourra composer toutes sortes de choses amusantes (*allerlei Spaesse*) pour les amis.

» Ne manquez pas de persévérer dans votre dessein d'aller à Tœplitz. Je crois que je ferai bien moi-même de visiter ces bains après » ceux de Carlsbad. Mais, vu mon désir de ne pas abandonner une condition qui ne me déplaît nullement, je ne puis m'éloigner de l'Eger » sans motif péremptoire. Mettons que vous soyez rendu à Tœplitz, que vous me disiez comment on s'y trouve, que vous m'y arrêtiez un » logement, et le voyage projeté ne tardera pas à se faire. Comme dispositions préparatoires, je ne vous dirai que ceci : Vos lettres me » trouveront encore ici jusqu'au jubilé. De votre côté, vous recevrez avant mon départ une lettre et un exemplaire du *Traité des » couleurs* (1). S'il vous plaisait alors de m'écrire à Carlsbad, *poste restante*, j'y trouverais votre billet à mon arrivée, et je saurais déjà » mieux si nous réussirons à nous rencontrer cet été. Aujourd'hui je n'ajoute rien de plus pour ne pas mettre de retard dans l'envoi de » la présente.

» Adieu, portez-vous bien, et donnez-moi sous peu de vos nouvelles.

GOETHE.

» Tâchez seulement, mon bon ami, d'aller à Tœplitz. Si nous nous y trouvons ensemble, je pourrai vous venir en aide. Nous sommes » à présent, il est vrai, tous tant que nous sommes, de pauvres diables, et nous ne savons comment nous tirer d'embarras. Cependant, à » fin de compte, on trouve toujours un expédient. Je n'en dis pas davantage. Un tendre adieu et mes vœux bien sincères pour notre » prochaine entrevue. »

Non seulement Goethe avait été nommé membre honoraire de la Liedertafel, mais encore, comme le prouvent les lettres qui précèdent, il se plaisait à composer tout exprès, pour les réunions lyriques de cette société, des poésies de circonstance, des chants comiques, des refrains à boire, que son ami Zelter s'empressait de mettre en musique. Redits par les plus belles voix de la capitale berlinoise, la plupart de ces *Lieder* obtinrent une vogue que le temps n'a pu détruire. Le nom de Goethe fera sans doute éternellement revivre celui de Zelter, en même temps qu'il rehaussera d'un prestige poétique la création des *Liedertafeln*.

Avec les éléments et les ressources dont elle avait pu disposer dès son origine, la société chantante de Berlin était assurée d'un bel avenir. Devenue promptement célèbre, elle vit de jour en jour s'accroître le nombre de ses membres. Ainsi cette œuvre isolée, loin de rester stérile, fut la cause et le point de départ d'une immense innovation dans les mœurs musicales de l'Allemagne. Elle fut si bien accueillie, que des hommes du plus haut rang tinrent à honneur d'y participer. Un jour, à la table où Zelter n'avait d'abord réuni que des intimes, toute une famille souveraine vint s'asseoir. C'est à la cour de Prusse, cette cour si brillante par l'esprit et si généreuse par le cœur, qu'on s'est toujours rappelé ces belles paroles attribuées à Luther : « Les rois et les princes devraient favoriser et encourager la musique, » car les souverains sont tenus de protéger les arts libéraux et les sciences utiles, et quoique les simples particuliers » aient du goût pour les arts et y prennent plaisir, ils n'ont point les ressources nécessaires pour les faire fleurir (2). » Aussi Guillaume III accorda-t-il à la Liedertafel de Zelter une distinction flatteuse dont Zelter fut très honoré, et dont il rendit compte dans la lettre ci-après à son ami Goethe.

(1) C'est l'ouvrage que Zelter avait demandé à Gœthe dans la lettre à laquelle ce dernier répond.

(2) *Tischreden*, traduction de G. Brunet (Paris, Garnier), p. 367.

Berlin, 1er mars 1822.

« Hier, le roi a entendu notre Liedertafel avec une visible satisfaction, et contre son habitude, il est resté à table depuis neuf heures » jusque passé minuit.

» Le prince Radziwill, membre de notre Liedertafel, avait réuni tous les invités chez lui.

» Dans une vaste salle, une longue table était préparée pour trente chanteurs.

» Au bout de celle-ci, à une table ronde servie à part, avaient pris place la maîtresse de la maison, la princesse Radziwill, avec le roi, » les princes du sang et les autres princes et princesses de la maison royale, le grand-duc de Mecklenburg-Strœlitz et son épouse.

» A trois autres tables rondes se trouvaient des généraux, des officiers d'état-major, des dames et des demoiselles.

» Entre les services, on chanta successivement douze chansons différentes. Les *Trois Rois* et la *Consolation du soldat* produisirent » particulièrement beaucoup d'effet.

» A table, le roi se fit apporter notre *Wilkommen* (c'est une grande coupe de bronze servant en même temps de diapason). Il s'en fit » expliquer par moi l'usage, et se fit expliquer aussi le but et les règles de l'institution tout entière.

» Ce qui me fait plaisir dans tout cela, c'est que la chose a pris consistance, et que la mode n'en a pas été éphémère; car nous sommes » sur le point de célébrer notre troisième lustre. Comme cela s'est propagé de chez nous dans toutes les directions, jusqu'au delà de la » Vistule, du Mein et du Rhin, on peut bien voir par là qu'il y a des poissons dans la Sprée (1). A Leipzig, où il n'est rien qu'ils ne » sachent, ils ont fait les modestes, malgré la conduite de leurs correspondants.

» Le comte de Bühl est tout à fait rétabli, et assistait aussi au banquet où le prince Radziwill s'est comporté en hôte très gracieux.

» Est-ce que votre charmante demoiselle n'est pas de retour chez vous? On manque de nouvelles, et Doris est dans l'inquiétude. » N'omettez pas de me faire savoir comment se porte votre généreuse grande-duchesse.

» La duchesse de Cumberland n'a cessé de parler de toi et de s'informer de l'état de ta santé; elle enviait le bonheur que j'ai eu » de te voir en automne.

» Tu auras sans doute la bonté d'expédier à Francfort la lettre ci-jointe. » Ton ZELTER (2). »

Après les événements politiques de 1815, lorsque la paix fut rétablie en Allemagne, des essais analogues à celui dont on vient d'entretenir le lecteur se multiplièrent généralement. La ville de Francfort-sur-l'Oder fut surtout jalouse d'imiter Berlin. Elle eut une excellente réunion de chant choral pour voix d'hommes, calquée sur celle qui avait été fondée dans la capitale du royaume prussien. D'autres petites villes se piquèrent aussi d'émulation, mais à défaut d'éléments créateurs, elles formèrent des concerts de chant viril où l'on se bornait à exécuter des *Lieder* empruntés au répertoire des sociétés chorales les plus importantes. A Berlin, vers 1819, une seconde Liedertafel s'organisa sous les auspices de Bernhard Klein et de Louis Berger, compositeurs de mérite, auxquels s'adjoignit Louis Rellstab, écrivain et publiciste distingué.

L'esprit de cette nouvelle institution tenait si peu de l'envie ou de la jalousie, que l'on commença par inscrire comme premier et alors unique membre honoraire le bon Zelter, fondateur de la première Liedertafel. Cette société enfanta un grand nombre de chants qui eurent aussi beaucoup de succès, notamment ceux de Louis Berger.

Peu d'années après, Berlin vit naître une troisième Liedertafel, fondée par un jeune compositeur plein de talent, Julius Schneider. Ces Liedertafeln existent encore et se partagent les suffrages du public allemand. Comme Berlin, Leipzig tint à s'illustrer dans le même genre. Dans cette ville se forma la société des *Douze*, ainsi nommée du nombre primitif de ses membres. Elle n'admettait que des personnes capables de coopérer à ses travaux, comme chanteurs, poëtes ou compositeurs. Les assistants oisifs en étaient exclus. Après une mûre délibération, elle termina la rédaction de ses statuts et publia son règlement. Cette société, qui existe encore et pour laquelle ont été composés un grand nombre des excellents chœurs de Fink et surtout ses *Haeusliche Andachten*, a le caractère tout à fait intime d'une réunion d'amis. En cela, elle diffère un peu des Liedertafeln qui tiennent leurs séances dans des lieux publics, en cercle privé, il est vrai, mais où chaque sociétaire toutefois est autorisé à conduire des hôtes étrangers, et où chacun, d'ailleurs, paie son écot. Au contraire, la société de Leipzig s'assemble une fois par mois, dans la maison d'un de ses membres, au jour fixé pour l'année courante. Les sociétaires remplissent tour à tour et se distribuent d'avance les fonctions hospitalières qu'ils ont à exercer. Quand vient la belle saison, on se rend de préférence chez ceux qui ont des jardins ou des maisons de campagne, afin de jouir des charmes de la nature et des agréments d'un beau site. Dans cette saison, les réunions ont ordinairement lieu pendant le repas de midi, c'est-à-dire pendant le dîner (3). L'ordre observé dans ces réunions de convives chanteurs est presque toujours le suivant. Après avoir pris le thé et s'être

(1) C'est une plaisanterie dont se sert Zelter pour exprimer cette idée que l'entreprise, ayant du bon, avait dû nécessairement réussir.

(2) *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, III *Theil.*, 229.

(3) On sait que l'usage s'est généralement conservé en Allemagne de dîner à cette heure. Les Français, dans quelques provinces, en font autant.

entretenus amicalement, on ouvre la séance par la lecture du procès-verbal de la séance précédente. Ensuite tous les sociétaires réunis exécutent les nouveaux morceaux présentés par quelques uns des leurs ou bien offerts à l'association par des compositeurs qui n'en font pas partie. Lorsqu'on a chanté ces productions dans trois séances différentes, afin de les bien connaître et de les bien juger, on décide s'il convient de les admettre au répertoire. Le 24 octobre de chaque année, la Liedertafel de Leipzig fête l'anniversaire de sa fondation (1). On regarde comme nées directement de cette société celle de Dessau et celle de Gœttingen, créée par A. Wendt. Cependant les circonstances ne permirent ni à l'une ni à l'autre de garder la constitution primitive de la société mère.

Au nombre des Liedertafeln les plus célèbres, dont la création date à peu près du même temps, figurent celles de Magdebourg, de Breslau, de Kœnigsberg, etc. Il faut citer encore la société dite de *Sainte-Cécile*, fondée par Scheble à Francfort-sur-le-Mein.

A partir de 1818, les institutions chorales devinrent très nombreuses. L'élan des grandes cités gagna les petites villes et jusqu'aux humbles bourgs. On ne pouvait sans doute espérer de rencontrer partout les mêmes éléments de succès et les mêmes résultats. Cependant les généreux efforts d'un homme entreprenant et habile, d'un esprit original et actif, ont suffi maintes fois pour faire naître et pour faire prospérer, jusque dans les localités les plus modestes, des sociétés chorales qui, pour être peu nombreuses, n'en ont pas moins leur mérite propre et leur importance relative. En effet, en réunissant et en agglomérant leurs forces éparpillées, on est en mesure de former ces grands ensembles d'harmonie vocale dont les fêtes musicales des Allemands retirent un immense éclat, et qu'il serait impossible, même à une ville du premier ordre, d'organiser avec les seules ressources puisées dans son sein. Les associations mutuelles de sociétés chorales, dont il sera bientôt question, ont donc l'avantage de révéler au grand jour, dans une audition solennelle et devant un public éclairé, le zèle et le talent d'une humble réunion de chanteurs qui, dans quelque petite ville ou dans quelque bourg à peine connus, s'exercent toute l'année, par pur amour de l'art, à exécuter consciencieusement les productions des maîtres.

L'organisation des sociétés chorales a beaucoup varié et varie encore. Plusieurs de ces sociétés, comme dans le Hanovre, exigent des candidats qu'ils soient soumis aux chances de l'élection ; d'autres, comme à Stuttgard, admettent sans difficulté des personnes qui, n'étant pas musiciennes, se bornent à écouter et à prendre part au repas, n'ambitionnant d'autres titres que ceux d'auditeurs et de convives. Il y en a aussi quelques unes qui permettent aux filles et aux femmes des sociétaires d'assister à leurs réunions, tandis que le plus grand nombre n'y reçoivent que des hommes. Il y en a d'autres qui organisent des *Provinzialliedertafeln*, sortes d'assemblées générales de chant auxquelles participent toutes les sociétés chorales d'une contrée, d'un district, afin de lancer des circulaires, des annonces, des prospectus, dans le but d'agrandir de tous côtés, c'est-à-dire parmi les amateurs comme parmi les artistes, le cercle de l'union musicale. Les Liedertafeln de Magdebourg, de Dessau et de Leipzig ont formé des réunions semblables à Kœthen en 1831 et en 1832. Du reste, la plupart de ces sociétés ont des règlements et des statuts qui diffèrent plus ou moins les uns des autres. On conçoit que cet objet soit subordonné aux conditions mêmes de leur formation, aux ressources dont elles disposent, au nombre des individus qui en font partie, enfin au but principal qu'elles veulent atteindre. C'est pourquoi l'on ne peut donner à cet égard que des renseignements généraux. La suite du présent travail en fournira quelques uns.

Aujourd'hui, il n'existe peut-être pas en Allemagne une seule ville de moyenne importance qui n'ait sa Liedertafel, et quelquefois, indépendamment de celle-ci, des sociétés de chœurs d'hommes d'un genre quelque peu différent. C'est ainsi qu'à Dresde il s'en est formé successivement quatre : la *Liedertafel*, fondée en 1829; l'*Orphée*, fondée en 1834 ; l'*Arion*, fondée en 1842, et le *Liederkranz*, fondé en 1843.

Ces sociétés fournissent ensemble un contingent de plus de deux cents chanteurs. A la première grande fête de chant qui eut lieu à Dresde, on compta dix-huit sociétés chorales appartenant au seul royaume de Saxe, et à la seconde fête donnée en 1843, il y en eut trente. L'union des chanteurs thuringeois comptait, dans son grand festival du mois d'août 1843, dix-neuf sociétés.

On voit quelle importance avaient acquise peu à peu le sensembles de musique vocale, par suite de l'augmentation du

---

(1) Voy. *Universal Lexicon der Tonkunst*, von docteur G. Schilling und And., t. IV. Stuttgard, Kœhler, 1837, art. *Liedertafel.*

personnel des sociétés de chanteurs, si peu nombreux dans leur origine, si considérable dans la suite. D'ailleurs, comme je viens de le dire, les Liedertafeln ont pour auxiliaires des associations de musique vocale qui, dans une autre sphere que la leur, et quelquefois dans un autre but, développent aussi l'amour du chant à plusieurs parties : ce sont les sociétés de chœurs religieux ou *sociétés des maîtres d'école* (*Schullehrer-Vereine*) et les *Liederkraenze*. Les premières se rapprochent beaucoup plus que les secondes des Liedertafeln, en ce qu'elles sont entièrement composées de personnes du sexe masculin, mais elles en diffèrent par leurs tendances exclusivement religieuses, en quoi elles rappellent les premières sociétés chorales dont j'ai parlé, et dont l'objet dans le principe fut, comme on sait, le chant des psaumes. C'est en Prusse qu'elles sont particulièrement florissantes, ce qui tient à la protection éclairée que le gouvernement accorde aux séminaires destinés à former les organistes, *Cantors* et maîtres d'école. Dans ces séminaires, auxquels on a donné la plus grande extension possible, les jeunes gens reçoivent une instruction appropriée à la carrière qu'on leur destine. Ils sont surtout exercés dans la musique chorale. C'est pour eux que Bernhard Klein, compositeur renommé en ce genre, a écrit un grand nombre de ses morceaux religieux pour voix d'hommes avec accompagnement d'orgue. Les excellentes productions de ce maître et celles de plusieurs autres compositeurs également habiles ne laissent pas de contribuer à former le goût de ces jeunes gens et à leur inspirer le desir de cultiver le chant choral pendant toute leur vie. Il s'ensuit d'ordinaire qu'à chaque nouvelle promotion, lorsqu'ils sont près de se disperser dans les villages, les bourgs et les petites villes où ils ont des places à occuper et des écoles de chant à conduire, ils conviennent d'organiser entre eux des sociétés particulières et de se retrouver à jour fixe, avec leurs elèves les plus avancés, dans des localités de leur choix, afin de s'exercer tous ensemble à l'exécution des grandes compositions de musique religieuse. Quelquefois ces petites sociétés chorales se forment déjà dans les couvents et dans les séminaires où les jeunes gens ne laissent pas de se livrer aussi à des divertissements dont le chant en chœur des *Lieder* anciens ou nouveaux sur toutes sortes de sujets, fait très souvent partie. Cette coutume a depuis longtemps donné naissance à des associations chorales dont les membres se réunissent tous les ans dans une ville de quelque importance pour interpréter en commun, dans la principale église de l'endroit ou même en plein air, des chants religieux et des psaumes qui forment alors des concerts de plus de trois ou quatre cents voix. En d'autres circonstances, ces mêmes associations prêtent leur concours intégralement ou partiellement aux fêtes musicales organisées sur une vaste échelle et avec la coopération d'un grand nombre de sociétés chorales et philharmoniques de différentes espèces. C'est ainsi qu'en 1835, à la seule fête de l'association de Brandebourg, on vit se réunir dans la petite ville de Potsdam plus de quatre cents chanteurs du sexe masculin, tous maîtres d'école, organistes et *Cantors* des petites villes, bourgs, villages, à douze lieues à la ronde (1). Ils exécutèrent, presque toujours sans accompagnement, des compositions religieuses spécialement écrites pour voix d'hommes, telles que chorals, psaumes, motets, etc. Il y avait là sans doute plus d'un pauvre instituteur de bourg ou de village forcé de vivre d'épargnes pendant tout le reste de l'année, pour supporter les frais d'un voyage de huit ou dix lieues au rendez-vous de la fête musicale. Mais que ne peut l'amour de l'art! D'ailleurs compte-t-on pour rien les délicieux souvenirs que ce court moment d'enivrement musical et de gloire artistique procure à l'homme sorti tout à coup de sa modeste sphère pour prendre part à un grand événement et jouer son rôle dans une solennité brillante! Ce jour de fête n'est-il pas le *fiat lux* de sa monotone et obscure existence, c'est-à-dire, le rayon de lumière perçant les ténèbres du découragement et de l'ennui?

Les *Liederkraenze* (cercles de chant) que j'ai nommés après les sociétés de chœurs religieux, et dont j'ai cité un exemple à propos des associations lyriques de Dresde, ne se rattachent qu'indirectement aux Liedertafeln ; car si l'on y exécute quelquefois des morceaux de musique vocale sans accompagnement, il arrive presque toujours que la réunion chorale s'y trouve composée d'exécutants des deux sexes. Ce n'est pas seulement en admettant la présence et la participation des femmes à leurs concerts, que les Liederkraenze se distinguent d'avec les Liedertafeln ; ils s'en distinguent aussi sur ce point qu'ils sont composés en majeure partie d'amateurs. Mais ces causes mêmes les rendent plus nombreux et plus faciles à former. On a constaté, en outre, qu'ils exercent une action très étendue, et qu'ils sont

(1) J'ai dit plus haut que l'on trouvait aussi en Alsace une assez grande quantité de sociétés chorales de maîtres d'école : ceux-ci ayant reçu une éducation analogue à celle qu'on donne en Allemagne aux personnes destinées à la même carrière, ont contracté de bonne heure le goût de la musique d'ensemble, et ne sont pas inhabiles à interpréter les œuvres des bons maîtres. A Bouxwiller, j'ai assisté à une séance de musique vocale à plusieurs voix, sans accompagnement, où j'ai compté une vingtaine de maîtres d'école, dont quelques uns avaient fait jusqu'à douze lieues pour venir prendre part à ce concert. Ils chantaient des chansons religieuses et des chansons profanes avec beaucoup d'ensemble.

surtout favorables aux progrès du chant populaire, tandis que l'influence artistique des Liedertafeln, sous ce rapport, est beaucoup plus limitée. La Bavière et le grand-duché de Bade possèdent une foule d'associations de cette nature. Dans la Souabe et dans la Franconie, cette patrie de la muse lyrique allemande, chaque cité, chaque bourg, chaque village un peu considérable a son Liederkranz. On rapporte même comme un fait curieux, qu'une institution de ce genre a recueilli l'héritage des derniers ménestrels. En effet, jusqu'à la fin de l'empire germanique, ces poëtes musiciens eurent pour lieu de réunion (*Schaustube*) l'hôtel de ville d'Ulm. Là, pendant une suite de plusieurs siècles, ils tinrent école chaque dimanche, conviant le public à leurs séances au moyen d'une sorte de cartel, de pancarte officiellement exhibée et appelée *Schultafel*. Plus tard, ils continuèrent ces exercices poético-lyriques à la Herberge. En 1836, ils étaient encore au nombre de douze; mais ces derniers enfants de la muse naïve du moyen âge pliaient sous le poids des années; c'est à peine si leurs voix chevrotantes pouvaient redire les chants entonnés avec une mâle énergie par leurs ancêtres. De ces douze vieillards, quatre seulement existaient encore en 1839, et représentaient le *Ehrbare Gewerk:* ainsi s'appelait la société de ces vieux ménestrels. Ceux-ci, dans un acte signé par eux à Ulm, prirent les dispositions suivantes: La *Schultafel*, les représentations originales du drapeau de la société, le drapeau et les objets précieux y annexés, entre autres les tablatures et les livres de chant, seront offerts et passeront en toute propriété aux membres des Liederkraenze d'Ulm, considérés comme les successeurs naturels des anciens ménestrels allemands. Les auteurs de ce legs se bornaient à demander que leur drapeau fût porté dans les solennités musicales avec celui du Liederkraenze par un des leurs jusqu'au dernier survivant (1).

Les sociétés dont je parle ont acquis, en plusieurs régions de l'Allemagne, un caractère très remarquable de consistance et de stabilité. Il en est un grand nombre qui ont leurs archives, où elles recueillent des documents non moins intéressants que ceux dont le *Liederkranz* d'Ulm a hérités. Chaque jour on imagine quelque ingénieux moyen de perpétuer le souvenir des relations et des communications artistiques et tout amicales que provoquent l'organisation des fêtes chorales et les diverses excursions des sociétaires. On frappe des médailles, on fait des dons honorifiques, on échange des lettres de crédit. En 1841, un membre de la réunion de Schweinfurt, se proposant de faire un voyage, obtint de la société à laquelle il appartenait une lettre de recommandation pour les réunions chorales des villes où il devait s'arrêter. Cette lettre était rédigée en style humoristique et sous forme de passeport. Bientôt un autre membre de la même société, mettant à profit cet exemple dans une circonstance toute semblable, se munit d'un sauf-conduit du même genre qu'il rapporta enrichi d'apostilles données successivement par plusieurs associations chorales avec lesquelles il était entré en relations, notamment celles de Bamberg, de Baireuth, de Culmbach, de Hildburghause, de Suhl, de Meinigen, de Gotha et de Gœgenthal. Ce mode de correspondance fut trouvé très ingénieux et des plus utiles pour se procurer des nouvelles des sociétés étrangères, pour mettre en bonne voie de relations les Liederkraenze et les Liedertafeln des différentes contrées; enfin pour donner à chaque sociétaire individuellement l'occasion de tirer un parti avantageux de ses voyages, soit dans son propre intérêt, soit dans celui des associations, par conséquent de l'art même.

En réunissant les Liedertafeln, les Liederkraenze et les sociétés de chœurs religieux, on a trouvé le moyen d'augmenter la pompe des solennités chorales. De grandes fêtes données à Mayence, à Heidelberg et dans plusieurs autres localités, ont prouvé l'avantage d'une pareille combinaison. L'alliance contractée par plusieurs sociétés lyriques de la même zone, dans le but d'organiser entre elles de semblables fêtes, ou de se rendre en commun à quelque séance générale et solennelle de musique et de chant, prend le nom de *Saengerbund*. Le Saengerbund organise des concerts monstres et des caravanes musicales. Les excursions agrestes des touristes chanteurs se nomment *Saengerfahrten*.

Tout ce qui rappelle les usages et le cérémonial des temps chevaleresques ayant un certain attrait pour les Allemands, les associations chorales, comme toutes les associations en général, ont des pratiques, des cérémonies, des insignes et des symboles particuliers. Chaque Liederkranz promène triomphalement un drapeau orné de ses armoiries et de figures symboliques. Chaque Liedertafel a une grande coupe avec des ornements d'argent, qui s'emplit les jours de fête solennelle des vins les plus généreux. Sur celle de la société de chant de Leipzig sont gravés les noms des douze fondateurs, suivis des noms des individus qui ont successivement remplacé les membres défunts. Le

(1) *Allgem. Wiener Musik-Zeitung herausgegeben* von August. Schmidt. *Gazette musicale de Vienne*, publiée par A. Schmidt, quatrième année, 1844, nos 21 et 27. Voy. *Zur geschichte des Maennergesanges:* c'est la reproduction d'un article de la *Gazette musicale de Leipzig*.

couvercle est orné d'une lyre et d'un cygne. On se rappelle que la première Liedertafel de Berlin possédait un *Wilkommen*, ou vase à porter les santés, qui, par suite de son ingénieux mode de fabrication, pouvait servir de diapason aux chanteurs. Zelter, connaissant le goût sûr de Goethe dans le choix des antiquités dont le grand poëte se plaisait à faire collection, lui en avait demandé le dessin, et il est probable que Goethe s'était empressé de répondre au désir de son ami.

Lorsqu'un sociétaire vient à mourir, les derniers devoirs lui sont religieusement rendus par les membres survivants. Somme toute, dans les principaux détails de leur cérémonial, les associations de chant choral imitent en grande partie les usages et les coutumes des anciennes compagnies ou corporations.

L'importance acquise en Allemagne par les réunions du genre de celles dont on s'occupe ici a motivé la création d'un journal spécialement affecté aux objets qui peuvent intéresser les membres de ces réunions. Ce journal, rédigé par Jul. Otto et le docteur Jul. Schladebach, parut pour la première fois à Dresde au commencement de l'année 1846 sous le titre suivant : *Teutonia*. Il contient des articles pleins d'intérêt sur les questions théoriques et pratiques relatives à l'organisation, à la direction et à la propagation des sociétés de chœurs d'hommes; il fournit aussi des renseignements précieux sur les diverses sociétés connues, ainsi que des notices historiques et biographiques sur les hommes qui ont le plus contribué à répandre le goût de la musique d'ensemble d'un caractère viril. Il faut y ajouter des correspondances concernant les sociétés de chant qui existent aujourd'hui en Allemagne ou dans les pays où la langue allemande est encore en usage ; ensuite des rapports détaillés sur les fêtes musicales célébrées par les Liedertafeln ; enfin des annonces et des articles critiques ayant trait aux compositions et aux ouvrages spécialement consacrés à la musique chorale pour voix d'hommes. Ce qui donne beaucoup de valeur à tout ce que l'on possède de cette utile publication, que les événements de 1848 ont malheureusement forcé d'interrompre, c'est que les rédacteurs de la *Teutonia* ont parfaitement compris l'importance morale et humanitaire des sociétés de chant choral pour voix d'hommes. Ils ont prouvé, en effet, qu'on devait y reconnaître un des moyens les plus efficaces d'améliorer les rapports sociaux auxquels ces institutions ne sauraient manquer de communiquer tôt ou tard l'esprit de bienveillance, d'ordre et de fraternité qui les anime (1).

D'après les renseignements fournis par la *Teutonia*, le nombre des sociétés allemandes de chant choral pour voix d'hommes s'élevait, en 1847, à plus de mille (2); mais le mouvement progressif qui s'était opéré jusqu'en 1848 dans la formation de ces sociétés et dans leurs tentatives artistiques semble s'être un peu ralenti depuis cette époque. Quoi qu'il en soit, l'Allemagne continue de soutenir avec éclat la réputation qu'elle s'est acquise dans le domaine du chant choral. Ce qui contribue à en faire un pays exceptionnel sous ce rapport, c'est que l'instinct de l'harmonie et l'amour de la bonne musique d'ensemble n'y est point le privilége exclusif des classes élevées. Tout le monde paie un tribut à ce goût dominant, et chacun veut honorer par un son tiré de son âme le dieu de l'harmonie. Il se passe là des choses qui nous paraissent surprenantes, et qui ne sont rien moins que très naturelles pour des Allemands. Vous assistez à une réunion de soldats, de paysans, d'ouvriers. Vous n'entendez que le bruit des groupes qui causent, celui des armes que l'on agite, ou bien le choc sourd des pots de bière sur les tables rustiques de la taverne. Puis il se fait un moment de silence, et tout à coup un flot d'harmonie vous inonde; autour de vous retentissent des voix mâles et pures soutenant avec un merveilleux ensemble les accords d'un hymne lent et grave auquel succédera souvent un morceau vif et joyeux, quelquefois même une composition musicale de l'ordre le plus élevé, un chant de Weber ou de Beethoven. Et ces chanteurs capables de charmer ainsi votre oreille, quels sont-ils? Les mêmes hommes que ceux que vous voyiez là tout à l'heure : des soldats, des paysans, des ouvriers. En 1829, on écrivait de Berlin à la *Revue musicale* de Paris : « Nous avons entendu, le vendredi saint, au collége de Mildenberg, près Zehdenik, d'excellente musique » religieuse exécutée par soixante-dix chantres des deux sexes, tous paysans. Nous avons été surtout émerveillés de la » sûreté avec laquelle ils ont chanté une fugue de Graun sans accompagnement. Tous ces braves gens ont été formés » par le prédicateur Fink, qui les fait exercer depuis leur enfance, et ne leur a jamais demandé plus de deux heures » de travail par semaine. Ceux des hommes qui furent depuis appelés au service militaire furent placés, en raison de » leur facilité à lire la note, dans le chœur de chanteurs des régiments dont ils faisaient partie, et y profitèrent beau- » coup. Rentrés dans leurs foyers, ils font de nouveau partie de la société de leur village (3). »

---

(1) Voy. surtout l'avant-propos ou préface de la première année, qui a pour titre : *Ce que nous voulons.*

(2) *Teutonia*, 1847, p. 263.

(3) *Revue musicale*, troisième année, t. V, Paris, 1829.

Ainsi, il est avéré que l'on peut trouver en Allemagne des paysans assez bons musiciens et assez habiles exécutants pour chanter non seulement des *Lieder* à plusieurs parties, mais une fugue sans accompagnement! Quelle est celle de nos communes rurales où nous verrions aujourd'hui se produire une semblable merveille? Nos paysans savent-ils faire autre chose qu'entonner à tue-tête, d'une voix rauque et inculte, la mélodie du *chant des bœufs?*

Ce qui a beaucoup contribué, chez les Allemands, au succès de la musique chorale dans les campagnes, c'est, comme je l'ai déjà donné à entendre, l'excellente institution des maîtres d'école, des cantors et des organistes de la religion luthérienne. Il faut y ajouter l'élément dont on a parlé plus haut, c'est-à-dire les ressources que viennent offrir à la commune pour ses modestes concerts de musique religieuse, le retour et la résidence au village des soldats qui ont fait partie des chœurs de régiment. Ceci nous amène à dire quelques mots d'une institution musicale dont il n'a pas encore été question, mais dont on ne saurait se dispenser de parler ici, parce qu'elle rentre dans le domaine du chant viril sans accompagnement.

La formation des chœurs d'hommes dans l'armée n'est pas à beaucoup près aussi récente en Allemagne qu'elle l'est parmi nous. Depuis de longues années plusieurs États de la confédération germanique ont pris l'initiative de cette excellente mesure. La Prusse est un de ceux qui ont obtenu sous ce rapport les résultats les plus avantageux : les chœurs d'un grand nombre de ses régiments méritent d'être cités comme des modèles du chant militaire à plusieurs parties.

Souvent les morceaux sont chantés sans qu'on y joigne un accompagnement instrumental. C'est de la sorte que les soldats prussiens exécutent non seulement des *Lieder* composés exprès pour eux et relatifs aux différentes particularités de la vie militaire, mais des compositions tirées d'ouvrages célèbres, d'opéras connus, par exemple la *Prière de la Muette de Portici*. Nés avec le sentiment de l'harmonie et surtout parfaitement exercés, ils atteignent bientôt à un degré de réputation et de talent qui fait rechercher leur concours pour les festivals et autres solennités où la musique joue le principal rôle. Sans former, à proprement dire, ce qu'on appelle une société chorale, ils ne constituent pas moins un noyau de chanteurs bien disciplinés et capables souvent de lutter avec les meilleurs champions des Liedertafeln. Les armées allemandes possèdent presque toutes aujourd'hui des chœurs militaires dont l'organisation ne laisse presque rien à désirer. Là, comme ailleurs, l'étude de l'harmonie vocale sert puissamment à l'amélioration des mœurs et à l'éducation des individus. C'était ce remarquable exemple qui occupait ma pensée lorsque, dans mon *Manuel général de musique militaire*, j'invitais l'autorité compétente à rendre obligatoire l'étude du chant en chœur dans les régiments français, m'attachant à démontrer qu'un pareil usage devait avoir une grande efficacité morale, et que nous avions tout profit à l'adopter (1). Je disais donc : « Que le soldat prenne une fois le goût du chant, qu'il se plaise à
» répéter en chœur dans les loisirs du corps de garde ou de la chambrée les exhortations au courage, à la vaillance,
» les protestations de fidélité au souverain, à la patrie, comme aussi les doux chants qui célèbrent l'union et la frater-
» nité, ou bien encore ceux qui lui rappellent sa famille, le lieu où il vit le jour, sa maîtresse et sa fiancée; et
» combien d'heures passeront ainsi qui seront dérobées à l'ennui, aux mauvaises passions, à l'ivresse et à la débauche,
» ces fléaux meurtriers de l'âme et du corps. Mais à cela seulement ne se borneront pas les heureux résultats d'une
» si louable habitude, et la question, qu'on y songe, devient quelque chose de plus qu'une simple question de mora-
» lité. Les bonnes mœurs ne font pas seulement les hommes de bien, elles font aussi les hommes forts; partant les
» habitudes salutaires que l'amour du chant peut faire contracter contribuent nécessairement à donner au pays de
» plus solides et de plus nombreux défenseurs (2). »

(1) *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises.* Paris, Firmin Didot frères, 1848, p. 348.

(2) L'autorité ne tarda pas à tenir compte de ces instances et à prendre en considération la demande que lui avait officiellement adressée, dans ce but, la commission chargée, en 1845, par le ministre de la guerre, de réorganiser les musiques régimentaires en France, commission dont je faisais moi-même partie en qualité de secrétaire-rapporteur.

CHAPITRE IV.

DES SOCIÉTÉS DE CHANT CHORAL POUR VOIX D'HOMMES SANS ACCOMPAGNEMENT, CRÉÉES EN DIFFÉRENTS PAYS A L'INSTAR DE CELLES QUI EXISTENT EN ALLEMAGNE.

En Suisse, comme dans le Tyrol, et dans quelques contrées de la Bavière et de l'Autriche, il existe une sorte de chant simple et primitif d'une nature à part et d'une indicible mélancolie. Ce chant, que l'on a lieu de croire inspiré par l'émotion intérieure qui naît en nous à la vue du spectacle grandiose de la nature dans les pays de montagnes, consiste dans une manière particulière de produire les sons, en chantant tantôt de tête, tantôt de gorge, et en vocalisant sur des syllabes qui facilitent l'émission de la voix, mais qui n'ont pas proprement de signification. Cette manière de chanter s'appelle en allemand *iodeln*, et les mélodies pour l'exécution desquelles on l'emploie, *iodler*. Les Français n'ont pas de terme correspondant précisément à ceux-là, ils n'ont que le substantif *tyrolienne;* mais du verbe *iodeln*, ils pourraient former *iodler*, ou *yodler* pour exprimer l'action de chanter comme on a coutume de le faire dans les tyroliennes. Avec ce genre de musique vocale qui semble avoir pris naissance parmi eux, les chasseurs et les pâtres créent une sorte de chant choral à leur usage. Du haut des rocs escarpés où ils suivent la trace fugitive du chamois, de la cime aiguë des monts où ils font paître leurs troupeaux, ils s'appellent et se répondent au moyen de quelques ragments connus de ces douces et mélancoliques cantilènes; quelquefois ils entonnent en chœur une chanson nationale où ils introduisent, après chaque couplet, un refrain sans paroles dont la mélodie accidentée s'échappe en sons capricieux, roule et tourne sur elle-même, descend, remonte, s'enfle, diminue, bondit, s'arrête, et semble vouloir reproduire pour l'oreille les surprises qu'une nature agreste et féconde ménage au regard en ses tableaux variés et imprévus. Quoique cette espèce de chant choral soit ordinairement exécuté par des gens qui n'ont aucune connaissance des règles de la musique, il ne manque ni de grâce ni de charme. Quelquefois même il acquiert un degré de perfection relative dont on aurait lieu d'être surpris, si l'expérience n'avait démontré que les habitants de ces pays de montagnes ont comme l'instinct de l'harmonie des voix, et naissent avec de grandes dispositions pour la musique d'ensemble.

Les tyroliennes sont très souvent chantées à quatre voix, soit par des hommes, soit par des femmes, soit par des hommes et des femmes en même temps. Il se forme aussi parmi les montagnards des réunions où l'on se plaît à répéter en commun les chants traditionnels du pays. Ceux des chanteurs qui ont les plus belles voix, mais qui appartiennent à des familles pauvres, organisent de petites sociétés de quatuor et entreprennent des voyages lointains. C'est par eux que l'on a connu, en France, ce genre de musique. En Allemagne, les Liedertafeln et les Liederkraenze ont mis à profit cet élément nouveau, ils ont donné place dans leur répertoire aux chants *iodlés* que les bons musiciens et les bons chanteurs savent polir et rendre tout à fait dignes de la langue poétique des sons.

Ce chant choral de montagne, pour ainsi l'appeler, n'est pas le seul que l'on cultive en Suisse. Là, comme dans beaucoup d'autres pays, la musique populaire embrasse l'exécution des psaumes et des cantiques sacrés. Les enfants, dès l'âge le plus tendre, apprennent à chanter des prières en chœur, et de même qu'en Allemagne, il n'y a peut-être pas une seule école où le chant ne soit enseigné. L'importance donnée à cette branche de l'instruction élémentaire dans presque tous les établissements pédagogiques de la Confédération est due en partie à l'influence propagatrice du système d'éducation imaginé par Pestalozzi, système qui a généralement prévalu dans ces établissements depuis le commencement du XIXe siècle. Pestalozzi n'était pas musicien. Toutefois, dans plusieurs de ses ouvrages, par exemple dans *Lienhard et Gertrude*, et surtout dans l'écrit intitulé : *Comment Gertrude instruit ses enfants* (1), il avait émis, concernant la musique, et plus particulièrement concernant le chant, des idées et des théories nouvelles qui s'accordaient avec le fond de sa méthode, et qu'il annonçait comme devant produire, par leur application,

(1) *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt.*

des résultats avantageux. Cette affirmation du maître stimula le zèle de quelques musiciens partisans de son système. On s'appliqua à créer une méthode de chant basée sur les principes de Pestalozzi. Plusieurs y échouèrent, d'autres furent plus heureux. Michel Traugott Pfeiffer réussit à organiser l'enseignement de la musique pour l'institut d'éducation publique fondé à Yverdun, en 1804, et tint un cours régulier de toutes les parties élémentaires de l'art, lequel eut beaucoup de succès. Ce succès inspira à un musicien de Zurich, nommé Jean-George Naegeli, un petit écrit intitulé : *La méthode de chant pestalozzienne, d'après l'invention de Pfeiffer* (1). L'année suivante, le même auteur donna un autre ouvrage où les éléments des travaux de Pfeiffer se retrouvaient tout entiers, exposés avec ordre et clarté, pour l'usage de ceux qui se proposeraient d'adopter et de répandre la méthode pestalozzienne (2). Non content de rédiger et d'éditer (3) les matériaux que Pfeiffer lui fournissait, Naegeli se fit lui-même le propagateur dévoué de l'œuvre à laquelle ils s'intéressaient si vivement tous deux. Professeur non moins habile que bon théoricien et bon compositeur, cet artiste distingué sut imprimer à l'étude du chant choral dans les établissements pédagogiques où s'introduisit le système de Pestalozzi, un élan et une activité dont l'Allemagne ne profita pas moins que la Suisse (4), et dont le point de départ fut la ville de Zurich où Naegeli dirigeait lui-même une école de chant.

De cette école sortit bientôt une société de chœurs d'hommes qui s'organisa à peu près en même temps que la Liedertafel de Zelter à Berlin, toutefois sur des bases et avec des tendances qui lui étaient propres. Il en résulta que Naegeli fut conduit à s'occuper simultanément de la théorie et de la pratique du chant viril. Non seulement il composa un grand nombre de morceaux de musique destinés à être exécutés par des chanteurs du sexe masculin, mais encore il publia un ouvrage exclusivement consacré à l'exposé des principes d'après lesquels on doit former et exercer des chœurs d'hommes. Cet ouvrage porte son nom et celui de Pfeiffer; j'y reviendrai dans le chapitre VI. Les efforts de Naegeli et le succès de ses publications développèrent généralement en Suisse le goût de la musique d'ensemble, et l'on vit naître de tous côtés des cercles chorals institués à peu près sur les mêmes bases que ceux des Allemands.

Emportées par l'harmonieux courant, la Hollande et la Belgique instituèrent dans toutes leurs villes un peu lyriques des réunions semblables qui fonctionnèrent avec une juvénile ardeur et de mâles accents autour des tables chargées de pots de bière et de pipes fumantes.

Les fêtes de chant s'organisaient avec magnificence et se succédaient à des intervalles très rapprochés. A l'instar des villes d'Allemagne, tous les pays que je viens de nommer eurent ainsi les leurs à des époques consacrées pour ces sortes de divertissements artistiques.

Seule la France demeurait comme insensible au mouvement qui se faisait non loin d'elle ; du moins n'y avait-il encore que ses provinces de l'est et du nord qui parussent jalouses de lui faire entendre comme un écho affaibli des grands concerts de voix humaines dont les puissants accords retentissaient au delà de ses frontières. Par sa position géographique, et par le caractère de quelques unes de ses institutions qui ont conservé beaucoup de choses de leur origine allemande, l'Alsace ne pouvait manquer de professer un goût très vif pour les études musicales, et surtout pour la culture du chant en chœur. Strasbourg possédait très anciennement des établissements pédagogiques attachés pour la plupart à des couvents ou à d'autres institutions religieuses, et dans lesquels on enseignait non seulement le latin et la récitation des prières, mais aussi le chant choral. Lorsque le cours des événements fit substituer à ces écoles monacales des écoles protestantes, ce dernier objet ne fut pas négligé ; il acquit au contraire une nouvelle importance. Le gymnase de Strasbourg, fondé en 1538, et dirigé d'après les vues élevées de Jacques Sturm, demeura fidèle aux saines traditions du passé touchant l'efficacité des études musicales et la part qu'elles doivent avoir dans l'éducation des jeunes gens. Ce fut dans sa section supérieure que la musique fut enseignée concurremment avec le grec, l'hébreu, la logique, l'éthique, les mathématiques, la physique, l'histoire, la jurisprudence et la théologie. Tous les élèves du gymnase apprenaient à chanter, et lors de la cérémonie des promotions solennelles, il était d'usage qu'en attendant l'arrivée des magistrats et des membres de l'université, ils ouvrissent la séance par l'exécution de morceaux de

---

(1) Naegeli, *Die Pestalozziche Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung*, etc. Zurich, 1809, in-8.

(2) *Gesangbildungslehre nach Pestalozzichen Grundsaetzen paedagogisch begründet*, von Michael Traugott Pfeiffer; *Methodisch bearbeitet*, von Hans Georg Naegeli. Zurich, 1810, in-4.

(3) Naegeli était éditeur de musique à Zurich.

(4) Naegeli, en 1824, fit un voyage en Allemagne. Il s'y occupa de propager les idées de Pestalozzi dans leur application à la musique. Il publia divers écrits sur cet objet qui soulevèrent des discussions assez vives : néanmoins il n'échoua point dans la mission qu'il s'était imposée.

musique à cinq, à six et à huit voix. C'était en outre comme pratique symbolique que les étudiants qui subissaient les épreuves bizarres imposées par le rit de la déposition, et qui étaient appelés en pareil cas *béjaunes*, d'un nom emprunté à l'art de la vénerie (1), devaient mêler leurs accents à ceux de leurs camarades, et entonner un chant harmonieux destiné à leur apprendre qu'ils devaient vivre les uns et les autres en bonne intelligence, et fermer leur oreille à la voix de la séduction. Je n'ai pas besoin de rappeler ici toutes les circonstances de la vie scolaire, où l'emploi de la musique d'ensemble était presque de rigueur. Je dirai seulement que, comme une conséquence naturelle de ces anciens usages, on a vu de notre temps les élèves du gymnase de Strasbourg et les étudiants de la faculté de théologie protestante, suivre avec ardeur les errements artistiques des sociétés chorales d'outre-Rhin. Un peu avant la révolution de 1789, il s'était déjà formé parmi eux des réunions intimes dans lesquelles les jeunes amateurs exécutaient des chorals et d'autres morceaux de musique vocale sans accompagnement. Ces sociétés, qui devaient naturellement se dissoudre par suite des événements politiques ou bien à cause de la dispersion des candidats en théologie, qui, nommés à des places vacantes de pasteurs ou de vicaires, se rendaient chacun à leur poste, firent place à d'autres plus récentes et aussi plus nombreuses. Ainsi au séminaire protestant, dans l'ancien couvent de Saint-Guillaume, on trouve encore aujourd'hui des sociétés chorales de douze à vingt jeunes gens. Ces sociétés ont leurs statuts, leur règlement, leurs séances à jour fixe, ainsi qu'un répertoire lyrique emprunté en grande partie à celui des Liedertafeln allemandes, ou bien alimenté par les productions de quelque jeune compositeur attaché à la société. Des amateurs de tout rang, de toute condition, riches et pauvres, nobles et bourgeois, artisans et ouvriers, se réunirent souvent à ces petites troupes chantantes et en organisèrent aussi entre eux. D'un autre côté, des fêtes musicales eurent lieu à l'instar des festivals allemands. Celles qui furent organisées par les soins et sous la direction de M. Kern, amateur aussi zélé que bon musicien, entretinrent pendant longtemps, en Alsace, une émulation artistique qui profita surtout à la musique d'ensemble. Malheureusement depuis plusieurs années ces fêtes, si utiles aux progrès de l'art, ont cessé. Toutefois le chant choral compte encore de fidèles adeptes. Ce sont les étudiants et les ouvriers qui aujourd'hui montrent le plus d'empressement pour cet objet. La seule ville de Strasbourg a vu naître plusieurs sociétés de chœurs d'hommes, notamment la *Société chorale* et la *Société Orphée*. Les autres villes d'Alsace et les petits bourgs même ont aussi les leurs. A Bouxviller, par exemple, qui fut pendant longtemps le rendez-vous favori des musiciens de ville ou *Stadtpfeiffer* (2), ont lieu de temps en temps des concerts d'harmonie vocale donnés par une société d'instituteurs primaires (3). Je pourrais citer d'autres exemples de la prédilection toute particulière que les Alsaciens ont pour ce genre de divertissement, mais l'espace me manque, et je m'en tiendrai en dernier lieu au fait suivant.

Il y a quelques années, quatre jeunes gens de Strasbourg, nommés Ludwig, Lenz, Wein et Ehrhardt, ayant tous les quatre de belles voix et un penchant prononcé pour la musique, formèrent une société de quatuor. Lorsqu'ils se furent suffisamment exercés, et qu'ils eurent composé un répertoire à leur usage, ils entreprirent un voyage d'agrément. Revêtant le costume national des paysans d'Alsace, ils se rendirent à Paris où ils consentirent à se faire entendre dans plusieurs concerts sous le nom des *quatre chanteurs alsaciens*. Le public les accueillit très favorablement, et nos premiers maîtres les encouragèrent de leur suffrage. Cherubini, à qui je les avais présentés, les écouta avec beaucoup d'attention et les invita à une de ses soirées. Il ne cessait de répéter, en formulant son opinion sur leur compte, qu'il était impossible d'exécuter des quatuor de musique vocale avec plus d'ensemble, de netteté, d'expression, et surtout avec un sentiment plus exquis des grâces du style et de l'art des nuances. Berton et Paer ne se lassaient pas de les entendre, et l'auteur de *Montano et Stéphanie* composa un morceau exprès pour eux (4). La mort est venue rompre

---

(1) Le rit de la déposition (*ritus depositionis*) est fort ancien dans les écoles et dans les universités. Il avait pour but de purifier l'écolier, et de marquer le passage des idées puériles de l'extrême jeunesse aux préoccupations plus dignes et plus importantes de l'adolescence. Cet usage, dont on trouve déjà des traces au IXe siècle, à l'université d'Athènes, ne fut entièrement aboli, au gymnase de Strasbourg, qu'en 1792. Toutefois les examens grotesques et les vexations de tout genre que les *anciens*, dans nos collèges, font subir aux *nouveaux*, sont bien certainement des restes de cette singulière coutume.

(2) L'institution des *Stadtpfeiffer* est une des plus anciennes et des plus curieuses que l'art musical ait possédées. Elle fut commune à l'Allemagne et à l'Alsace. Les *Pfeiffer* ou ménétriers de ce dernier pays se réunissaient aussi à Ribeauwillé. Ils avaient leur fête annuelle, qu'ils célébraient avec une grande pompe et toutes sortes de divertissements, comme les ménétriers de Paris la Saint-Julien.

(3) Voy., chap. III, la note qui concerne cette société.

(4) J'ai aussi publié à Paris un recueil de quatuor sans accompagnement que je leur avais destiné et dont ils ont chanté les morceaux dans plusieurs concerts, entre autres dans une séance musicale donnée chez Cherubini, qui voulut bien comprendre le compositeur dans les éloges qu'il accordait aux exécutants.

cette douce harmonie; elle a enlevé à ce charmant quatuor son second ténor et sa première basse. La seconde basse, Ehrhardt, dessinateur et lithographe distingué, est aujourd'hui membre d'une autre société chorale également composée d'amateurs.

A l'époque où je terminais mes études et où je suivais les cours de l'université dans ma ville natale, j'eus aussi l'occasion d'organiser et de diriger une petite réunion semblable qui faisait partie d'une société de musique que j'avais fondée avec le concours de plusieurs artistes et étudiants. Elle portait le nom d'*Euterpe*. Peu de temps après mon arrivée à Paris, j'essayai de renouveler cette tentative sur des bases plus larges, mais je n'y pus parvenir. Le tourbillon des affaires et des plaisirs était pour les amateurs un obstacle insurmontable à la régularité des séances. D'un autre côté, la plupart d'entre eux n'avaient aucune idée de ce genre tout nouveau, et manquaient de l'aptitude nécessaire pour en acquérir promptement l'usage. Je renonçai donc à mon projet. A cette époque, la musique de théâtre et la musique de salon, protégées par la faveur d'un public élégant, mais un peu exclusif, régnaient en souveraines; elles entravaient plutôt qu'elles ne favorisaient le développement du chant choral, qui ne devait puiser ses éléments de vitalité, en France, que dans la musique religieuse et dans la musique populaire. Un homme fortement pénétré des hautes destinées de l'art, et qui a laissé comme artiste et comme professeur une réputation honorable et un nom célèbre, Choron, après avoir fondé une école de chant religieux dont les avantages furent généralement reconnus, eut un des premiers l'idée de faire quelquefois exécuter par ses élèves, jeunes filles et jeunes garçons, dans des exercices publics, des morceaux sans accompagnement. Auparavant quelques compositeurs avaient déjà essayé d'écrire pour l'église ou pour des fêtes nationales des productions destinées à être dites de la sorte. On doit à Gossec un *O salutaris* à plusieurs parties qui se chantait aussi sans accompagnement. Mais ce n'étaient là que les signes précurseurs de la naissance du chant choral parmi les populations de l'intérieur de la France. Pour parvenir à l'y acclimater, pour en répandre le goût et pour en assurer le succès, il fallait un concours de circonstances bien autrement efficaces; il fallait surtout que la musique fût de nouveau comprise dans l'enseignement public donné par l'État aux citoyens.

Vers la fin du XVIII[e] siècle, malgré les brillants discours de quelques philosophes, on se souciait peu, dans les hautes régions de la société, de reconnaître l'influence morale qu'un art quelconque exerce sur les mœurs, attendu que les beaux-arts, en général, paraissaient exclusivement destinés à fournir des aliments nouveaux au plaisir. Il suivait de là que la culture de la musique était considérée comme un passe-temps pour les classes élevées et naturellement oisives, comme une partie agréable de l'éducation de cour et de salon ; on ne se figurait pas qu'elle pût être bonne à quelque chose dans les professions sérieuses ; on n'aurait point songé à en tirer parti dans l'intérêt des mœurs et de la civilisation. Cet état de choses trouvait malheureusement un point d'appui dans les doctrines erronées de plusieurs écrivains du temps, entre autres de Jean-Jacques Rousseau, qui, par esprit de paradoxe plutôt que par conviction, prit ouvertement parti, dans un discours devenu fameux (1), contre les hautes facultés de l'intelligence et les heureux efforts de l'imagination. Tentative indigne d'un génie comme le sien, il essaya de prouver que le progrès des sciences et des arts corrompait les mœurs ! Selon la Harpe, Rousseau, dans cette occasion, se jeta dans le paradoxe pour éviter le lieu commun. Hélas ! dans sa définition de la musique, il est resté fidèle au lieu commun sans éviter le paradoxe. C'est Rousseau, en effet, qui, flattant les idées du vulgaire au lieu de les combattre, a défini la musique : « l'Art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. » Que dirait-on, je le demande, d'un écrivain, d'un *critique*, qui définirait la peinture : « l'Art de marier les couleurs d'une manière agréable à l'œil ? » On dirait qu'il est apte tout au plus à juger du mérite des œuvres d'un peintre en bâtiments. Rousseau, en donnant de la musique une définition si puérile et si inexacte, semblait avoir à cœur de prouver qu'il faisait bon marché de cet art. Et cependant tel n'était pas le fond de sa pensée. Une remarquable étude du caractère et des œuvres de ce grand philosophe, publiée récem-

(1) Ce discours contre les sciences et les arts le mit à la mode et fonda sa réputation : une circonstance fortuite lui en fournit le sujet. Un jour, en feuilletant le *Mercure de France*, il tomba sur cette question, proposée par l'Académie de Dijon : Si le progrès des sciences et des arts a contribué à corrompre ou à épurer les mœurs. Selon la Harpe, il paraît que Rousseau eut alors occasion de voir Diderot à Vincennes, et qu'il lui parla de la question proposée par l'Académie de Dijon : « Quel parti allez-vous prendre ? dit Diderot à Rousseau. — Je vais prouver, répond Rousseau, que le progrès des sciences et des arts épure les mœurs. — Eh ! c'est le pont aux ânes ! s'écria Diderot ; prenez le parti contraire, et vous ferez un bruit du diable. » On voit par là que Rousseau cherchait seulement un thème pour briller et qu'il n'avait aucune opinion arrêtée d'avance.

ment par M. Saint-Marc Girardin, dans un recueil littéraire universellement estimé et universellement répandu, la *Revue des deux mondes* (1), fait connaître à quel point Rousseau jouait avec ses propres idées et se complaisait à les tourner alternativement vers le pour et le contre. Ainsi un passage d'une lettre qu'il écrivait à M. Lesage, qui, en sa qualité de mathématicien, croyait que la musique était une science exacte ou bien une sensation seulement dont le goût individuel déterminait le prix, nous le montre très jaloux de revendiquer les droits de cet art et d'en proclamer la valeur. « Il y a, dit-il, des règles pour juger d'une pièce de musique aussi bien que d'un poëme ou d'un tableau. Que dirait- » on d'un homme qui prétendrait juger de l'*Iliade* d'Homère, ou de la *Phèdre* de Racine, ou du *Déluge* du Poussin » comme d'une oille ou d'un jambon ? Autant en ferait celui qui voudrait comparer les prestiges d'une musique ravis- » sante — qui porte au cœur le trouble de toutes les passions et la volupté de tous les sentiments — avec la sensa- » tion grossière et purement physique du palais dans l'usage des aliments (2). » Si je cite ces paroles de Rousseau, c'est pour mieux faire ressortir le tort que l'auteur a eu de donner de la musique une définition qui les rappelle si peu, et qui a eu le fatal inconvénient de faire considérer, en France, l'art musical comme un art complétement frivole, partant inutile, nuisible même à l'éducation de la majorité des citoyens. Un pareil préjugé devait retarder indéfiniment les progrès du chant d'ensemble dans les masses. Il fut cependant combattu par d'autres encyclopédistes, notamment par d'Alembert, qui faisait grand cas des études musicales, et, chose assez étrange, par les jésuites eux-mêmes, qui ont toujours mis la musique sur un très bon pied dans leurs colléges, où elle contribue à entretenir la pompe des exercices de piété, aussi bien que celle des représentations scéniques dont les maisons d'éducation fondées sous les auspices de cet ordre n'ont jamais tout à fait abandonné l'usage. Enfin, dans les dernières années du XVIIIe siècle et tout au commencement du XIXe, parut une suite de dissertations traitant de l'influence respective de la musique, de la morale et de la législation. Ce travail, intitulé l'*Esprit d'Orphée* (3), était l'œuvre d'un écrivain nommé Olivier, juge d'appel à Nîmes. Il était conçu en vue des améliorations que réalisa plus tard l'Orphéon de Wilhem, c'est-à-dire qu'il enseignait l'art d'améliorer les hommes, et surtout le peuple, par l'étude de la musique en commun. L'auteur insistait sur la nécessité de considérer cette étude comme un des éléments essentiels de l'enseignement primaire. L'ouvrage d'Olivier ne fit pas grand bruit; mais les excellentes idées qu'il contenait étaient de celles que l'avenir recueille et qu'une circonstance propice fait fructifier. Pendant son court ministère (du 20 mars au 22 juin 1815), le célèbre Carnot ayant porté toute sa sollicitude sur les améliorations à introduire dans l'éducation donnée au peuple au moyen des procédés du mode mutuel, reconnut qu'il était utile d'enseigner d'après cette méthode les éléments de la musique dans les écoles populaires. Il eut à ce sujet plusieurs conférences avec Choron; mais, les événements politiques ayant mis tout en suspens, le généreux projet du ministre fut écarté. Par bonheur, il se forma bientôt une société destinée à répandre l'instruction dans les classes pauvres. Le 23 juin 1819, M. de Gérando fit à cette société la proposition formelle d'introduire l'enseignement du chant dans les écoles ouvertes depuis peu dans Paris aux enfants du peuple, sous les auspices même de la société et à l'aide de la protection du préfet de la Seine Chabrol de Volvic. Cette proposition fut sur-le-champ comprise et adoptée; il ne s'agissait plus que d'en effectuer la réalisation. A quelques jours de là, son auteur rencontra Béranger : « Nous nous occupons d'introduire le chant dans les écoles, lui dit-il; connaissez-vous un musicien? — J'ai votre homme, » répondit Béranger, et, le soir même, il prévint son ami B. Wilhem. Wilhem, compositeur et professeur de musique, était en effet l'ami intime et le collaborateur du poëte français. Les circonstances de sa liaison avec cet homme illustre rappellent exactement celles qui établirent les rapports de Zelter avec Goethe. Béranger avait composé ses chansons sur des airs connus, à la coupe desquels il avait approprié sa pensée et ses vers; mais Wilhem, inspiré par le génie du grand poëte comme Zelter l'avait été par celui de Goethe, ne put se refuser au désir de mettre en musique plusieurs de ces poëmes, si bien que Béranger, enchanté à son tour des inspirations du musicien, voulut apprendre ces airs nouveaux et oublier les anciens, afin que les productions de son ami se répandissent en même temps que les siennes. Quelque pénible que fût pour lui cette tâche, par rapport aux difficultés de l'exécution musicale, Béranger ne se rebuta pas. « L'élève,

(1) Voy. les livraisons du 1er janvier, du 15 février, du 1er mai, du 1er août et du 15 novembre 1852.

(2) Lettre à M. Lesage, *Œuvr.*, t. III, édit. Furne, p. 582.

(3) *L'esprit d'Orphée, ou de l'influence respective de la morale et de la législation*, par le citoyen Olivier. Paris, Charles Pougens, an VI-XIII. Cet ouvrage est la réunion de plusieurs dissertations séparées dont la première parut en 1798, la seconde en 1802, et la troisième en 1804.

dit un biographe de Wilhem (1), était aussi patient que le maître, et ils riaient ensemble de bon cœur du mal qu'ils se donnaient l'un et l'autre.... avec tant de plaisir. » Les mêmes scènes d'amitié, basées sur un échange semblable d'idées et de sentiments lyriques et poétiques se renouvelaient fréquemment entre Goethe et Zelter, et si l'auteur de *Faust* s'est vivement intéressé aux travaux du professeur de l'institut de chant de Berlin, Béranger n'a pas été moins jaloux de fonder la réputation de son ami Wilhem. Nous avons vu plus haut qu'il s'était empressé de le désigner pour l'œuvre de la propagation du chant scolaire en France. C'était lui rendre un éminent service, mais un service qui devait en même temps profiter au pays. On peut donc attribuer tout d'abord à Béranger la gloire d'avoir créé l'*Orphéon* et d'avoir donné au peuple français le moyen de former de bonnes masses chorales, sinon précisément dès aujourd'hui, du moins dans un temps peu éloigné. Pour répondre au vœu qui l'appelait à compléter l'enseignement élémentaire en y joignant l'étude de la musique, B. Wilhem, après de mûres réflexions et quelques essais pratiques, créa sa méthode, dont nous n'avons ici qu'à apprécier les résultats. Adoptée par la Société pour l'instruction élémentaire, cette méthode fut d'abord introduite dans ses écoles, dans celles de la ville de Paris, et peu après dans celles des principales villes de France. L'université l'approuva, la recommanda et en prescrivit l'usage dans les écoles normales primaires. Enfin, comme pour combler l'espoir de ceux qui ont foi dans les destinées du chant choral en France, le ministre de l'instruction publique arrêta, en conseil royal, le 5 octobre 1838, que désormais l'étude régulière du chant serait ajoutée aux autres études classiques des colléges. Quelques années plus tard, en avril 1846, l'autorité compétente prononça l'admission de la méthode Wilhem dans nos armées, afin de pourvoir chaque régiment d'un bon chœur de chanteurs. Les résultats obtenus dès le principe par B. Wilhem furent tellement avantageux, qu'ils donnèrent lieu, en 1820, au choix que l'on fit de cet excellent professeur pour enseigner le chant aux élèves de l'école polytechnique. La même année, le ministre de l'intérieur chargea Wilhem d'organiser et de diriger une école normale de musique. A dater de cette époque, le nombre des écoles élémentaires confiées à ses soins alla toujours en augmentant. En 1830, il avait atteint un chiffre assez élevé ; on comptait alors dix écoles de ce genre, et des mesures étaient prises pour en organiser douze autres. Wilhem surveillait aussi l'enseignement de la musique dans plusieurs établissements particuliers, notamment dans l'école ou *cours de chant sacré* fondé par le consistoire de l'Église réformée de Paris, en vue d'améliorer l'exécution chorale des psaumes parmi les jeunes protestants de cette communion. On voit quelle activité dut déployer l'inventeur de l'*Orphéon*, en présence d'exigences si multiples. Encore sa tâche ne se bornait-elle pas aux travaux du professorat ; elle s'étendait aussi à la préparation des matériaux nécessaires pour les besoins de l'enseignement ; à la rédaction des ouvrages de théorie, à la composition des morceaux de musique employés dans les cours dirigés par le professeur ou par les répétiteurs de sa méthode.

Cependant, jusqu'en 1835 (2), celle-ci était presque exclusivement demeurée affectée aux établissements destinés à l'enfance. Aux séances périodiques du chœur général des élèves que le professeur avait désigné sous le nom d'*Orphéon* (3), on ne voyait encore figurer que les jeunes enfants des écoles primaires, ceux du moins qui étaient assez avancés dans leurs études musicales pour pouvoir y prendre part. Il en résultait que l'on n'y pouvait exécuter et que l'on n'y exécutait effectivement que des chœurs pour voix de soprano et de contralto ; en un mot, pour voix d'enfants exclusivement. Ces jeunes chanteurs, après avoir quitté l'école, étaient perdus pour l'Orphéon. L'un des meilleurs élèves de Wilhem, celui qui plus tard fut appelé à lui succéder, lorsqu'il n'était encore que répétiteur dans les écoles confiées aux soins de son maître, résolut d'obvier à cet inconvénient et de donner une extension plus générale à l'étude et à la pratique du chant en chœur. En conséquence, il ouvrit, en 1835, rue Montgolfier, à Paris, le premier cours élémentaire de musique vocale pour les adultes, fondé d'après les principes de la méthode Wilhem.

A la fin de l'année, sur une centaine d'ouvriers qui recevaient ses leçons, cinquante ou soixante parvinrent à chanter des chœurs avec ensemble. Ce premier succès provoqua, en 1836, avec l'approbation de l'autorité, l'ouverture de plusieurs cours semblables, tels que celui de la halle aux draps, celui de la rue de Fleurus, celui de la rue d'Argen-

(1) Adrien de la Fage. Voy. *Notice sur Bocquillon-Wilhem*. Paris, 1844.

(2) Ce fut en 1835 que, par une salutaire extension de la loi de 1833, le conseil municipal de Paris vota l'adoption du chant dans toutes les écoles communales. Ce fut la seconde phase scolaire du chant orphéonique. La première remonte au 1er octobre 1818, lors de l'introduction de la musique dans les écoles d'enseignement mutuel. Quant à la troisième, où le chant devint un enseignement universitaire, elle date de l'année 1838 et dure encore.

(3) La première de ces réunions de chant d'ensemble eut lieu au mois d'octobre 1833.

teuil, etc. Aujourd'hui, à Paris seulement, il y en a quatorze ou quinze. Des répétiteurs de la méthode Wilhem y dirigent les études des élèves. Ces cours d'adultes fournissent à l'Orphéon les ténors et les basses au moyen desquels se complètent et se fortifient ses grandes masses chorales. En 1846, sur seize cents membres dont se composait cette grande institution, on comptait sept ou huit cents orphéonistes du sexe masculin. A présent, il y en a environ cinq cents. Les cours d'adultes, dont les meilleurs élèves deviennent membres de la société chorale nommée *Orphéon*, réunissent une moyenne de douze à quinze cents individus. La séance générale des élèves hommes se tient le jeudi à la halle aux draps, et celle des hommes et des enfants réunis, le premier dimanche de chaque mois, dans le même local (1). L'inspection et la direction supérieures de tous les cours de l'Orphéon ont passé, en 1852, à M. Gounod, nommé en remplacement de M. Hubert.

On voit, d'après ce qui précède, quel pas immense l'enseignement de Wilhem a fait faire parmi nous au chant choral; il y aurait de l'injustice à ne pas le dire et de l'ingratitude à l'oublier. Si les efforts d'un homme actif et persévérant n'ont pu suffire pour surmonter tous les obstacles qui s'opposaient au progrès du chant choral en France, si l'action de la méthode Wilhem dont je ne veux examiner ici ni les avantages ni les inconvénients, n'a pas été aussi prompte qu'on eût été en droit de l'espérer, le résultat, quel qu'il soit, n'en a pas moins fait reconnaître la possibilité de créer parmi nous des institutions capables de lutter avec celles dont l'Allemagne se glorifie. Aussi Wilhem n'est-il pas indigne du suffrage qui a pour toujours sauvé son nom de l'oubli et immortalisé son œuvre. Ce monument impérissable élevé à sa gloire, c'est la chanson de Béranger qui a pour titre l'*Orphéon*. Écrite par le poëte après la dernière séance de l'Orphéon de 1841, et un an seulement avant la mort du musicien, elle contient à la fois une touchante apologie de Wilhem et un magnifique éloge de la musique. Des sept couplets dont elle se compose, on aime surtout à reproduire les suivants :

Mon vieil ami, ta gloire est grande,
Grâce à tes merveilleux efforts,
Des travailleurs la voix s'amende
Et se plie aux savants accords.
D'une fée as-tu la baguette,
Pour rendre ainsi l'art familier ?
Il purifira la guinguette,
Il sanctifira l'atelier.

Wilhem, toi de qui la jeunesse
Rêva Grétry, Gluck et Mozart,
Courage ! A la foule en détresse
Ouvre tous les trésors de l'art.
Communiquer à des seus vides
Les plus nobles émotions,
C'est faire, en des grabats humides,
Du soleil entrer les rayons.

La musique, source féconde,
Épandant ses flots jusqu'en bas,
Nous verrons ivres de son onde
Artisans, laboureurs, soldats.
Ce concert, puisses-tu l'étendre
A tout un monde divisé !
Les cœurs sont bien près de s'entendre
Quand les voix ont fraternisé.

. . . .

Des classes qu'à peine on éclaire,
Relevant les mœurs et les goûts,
Par toi, devenu populaire,
L'art va leur faire un ciel plus doux.
Les notes, sylphides puissantes,
Rendront moins lourd soc et marteau,
Et feront des mains menaçantes
Tomber l'homicide couteau.

Si l'Orphéon a puissamment contribué à propager le goût de la musique d'ensemble dans les classes populaires en France, il n'a pas été non plus sans influence sur la formation régulière des chœurs d'hommes non accompagnés d'instruments. Depuis 1836, il est peu de réunions orphéoniques où l'on n'ait pas appris et répété des morceaux d'ensemble composés pour des chœurs de cette espèce ou pour des chœurs d'hommes et d'enfants réunis. Ajoutons que Wilhem a lui-même formé un recueil de morceaux sans accompagnement (2). Toutefois on ne peut s'empêcher de reconnaître que l'exemple et le concours des ouvriers allemands et alsaciens établis en grand nombre dans la capitale, et dont le faubourg Saint-Antoine est en partie peuplé, ont puissamment secondé, dès l'origine, les enseignements de la méthode Wilhem. Quelques progrès que l'Orphéon ait fait faire au chant choral, il n'a pu complétement détruire ce préjugé que

(1) Une fois par an, au mois de mars, il y a une réunion publique de tous les orphéonistes, soit au cirque des Champs-Élysées, soit à la Sorbonne. Il serait à désirer que la ville de Paris rendît ces réunions plus fréquentes et y consacrât un emplacement plus vaste et plus avantageux. Les élèves et le directeur de l'Orphéon l'ont souvent demandé avec instance.

(2) Orphéon, *répertoire de musique vocale sans accompagnement, à l'usage des élèves adultes, composé de pièces inédites*, par B. Wilhem, cahiers in-8. Paris, Colas et Hachette.

des Allemands seuls sont en état de faire entendre une harmonie irréprochable lorsqu'ils unissent leurs voix sans le secours des instruments.

Il y a quelques années, quand venaient à passer, le soir ou la nuit, dans les rues de la capitale, de petites bandes d'ouvriers chantant ensemble harmonieusement à deux, à trois ou à quatre parties, les gens du monde, les artistes eux-mêmes, frappés de la justesse et de la précision de ce chœur vocal, manquaient rarement de s'écrier : « *Ah! voilà des Allemands!* » tant était générale encore la conviction que le peuple français ne pouvait entonner autre chose qu'une bachique chanson à boire en un unisson débraillé! Mais une pareille conviction, grâce aux progrès toujours croissants de nos légions orphéoniques, fera bientôt place sans doute à un sentiment tout contraire, et il y a lieu de penser que si jamais quelques uns de nos compatriotes de la classe ouvrière viennent à se trouver au milieu des populations germaniques, les Allemands, en les écoutant chanter, tout émerveillés du fini de leur exécution, du timbre agréable de leur voix, et des grâces de leur style, s'écrieront à leur tour, par un mouvement d'enthousiasme involontaire : « *Ah! ce sont des Français!* »

Jaloux de propager des institutions auxquelles ils devaient des jouissances toutes nouvelles, les ouvriers qui avaient suivi les cours de Wilhem et de ses répétiteurs fondèrent entre eux plusieurs sociétés particulières qui prirent différents noms, comme la *Société Wilheminienne*, les *Enfants de Paris*, l'*Union chorale*, les *Enfants de Lutèce*, les *Montagnards*, les *Enfants de la Seine*, etc. La plupart de ces sociétés existent encore, et quelques unes d'entre elles, notamment les *Enfants de Paris* et les *Enfants de Lutèce*, sont déjà très renommées.

La faveur dont jouissait l'œuvre de Wilhem et l'intérêt que l'autorité semblait prendre à la régénérescence de la musique comme branche de l'éducation populaire, fit naître parmi les professeurs de chant une grande émulation. Plusieurs résolurent d'appliquer leurs propres théories à l'enseignement de la musique d'ensemble. De là des tentatives qui eurent des chances diverses.

Une de ces tentatives fut l'ouverture du cours de Mainzer, place de l'Estrapade. Pendant un an ou deux, cinq ou six cents ouvriers en suivirent les leçons, et parvinrent à des résultats dont la presse rendit compte et félicita le professeur. Le départ de Mainzer pour l'Angleterre mit fin à cette entreprise. Un second essai du même genre a eu lieu plus récemment. M. Émile Chevé, docteur en médecine, chirurgien de marine et beau-frère de M. Aimé Paris, l'un des propagateurs de la méthode Galin, fit lui-même, de 1842 à 1843, un cours de musique à la caserne des Collinettes, à Lyon, pour des militaires du 13ᵉ léger, du 16ᵉ et du 19ᵉ régiment de ligne. La première leçon fut donnée le 1ᵉʳ octobre 1842, et l'année suivante les soldats chanteurs de M. Chevé exécutèrent, dans des exercices publics, des chœurs d'hommes à plusieurs parties. Les études ayant cessé le 30 septembre 1843, le professeur vint se fixer à Paris. Aujourd'hui il y donne, d'après sa méthode et la notation par chiffres, des séances gratuites de musique vocale pour les ouvriers. Ces séances ont lieu dans la salle de l'amphithéâtre de l'École de médecine. M. Chevé a aussi ouvert des cours pour les artistes et pour les amateurs des deux sexes. Enfin, il publie des collections de morceaux à plusieurs parties tirés de différents auteurs, traduits en chiffres et destinés à être exécutés sans accompagnement par ses élèves ou par les partisans de sa méthode. Dans ce répertoire figurent quelques chœurs pour voix d'hommes.

Enfin, je dois encore signaler la classe populaire de musique d'ensemble tenue au Conservatoire de Paris par M. Édouard Batiste. Ce cours fut ouvert au mois de septembre ou d'octobre 1850. Au bout de quelques semaines, 115 élèves venaient déjà y assister. Ce qui peut paraître assez bizarre, c'est que ce cours destiné aux classes ouvrières n'était pas suivi, à cette époque, par des ouvriers, mais bien par des employés, par des étudiants et même par des rentiers. Du reste, cette apparente singularité s'explique par l'heure des leçons, fixées à sept heures du soir, tandis que les ouvriers prolongent ordinairement leur veillée jusqu'à huit heures et quelquefois au delà. Dans la classe populaire du Conservatoire, le mode d'enseignement adopte par le professeur est à peu près le même que celui de l'Orphéon. Il a produit d'heureux résultats, car, au bout d'un an, les élèves de la classe de M. Batiste remportaient à l'unanimité le second prix au concours des Orphéons à Melun.

Les écoles de chant que je viens de citer ont principalement répandu le goût de la musique d'ensemble dans les masses et dans la bourgeoisie; mais jusqu'à présent les cercles aristocratiques, les salons du grand monde n'ont pas encore participé aux résultats de ce progrès. Quoique les jeunes gens qui sortent des colléges aient reçu quelque tein-

ture du chant choral, soit d'après les principes de la méthode Wilhem, soit d'après quelque autre système particulier, ils ne sont pourtant pas, en général, assez bons musiciens pour former des sociétés d'harmonie vocale. D'ailleurs les mille distractions de la vie parisienne, qui les occupent si agréablement à ne rien faire, leur dérobent les moments de calmes loisirs qu'il leur faudrait consacrer à cet objet, eussent-ils le moins du monde l'envie d'y songer quelquefois, ce qui n'est pas.

On peut en dire autant de la jeunesse du quartier latin, quoiqu'elle ait montré quelque velléité d'imiter l'Allemagne en plusieurs choses, par exemple dans son costume et dans ses mœurs tabagiques. Mais ce qu'elle a été impuissante à reproduire, ce sont les concerts de musique vocale si habilement organisés par les étudiants des universités allemandes. Jamais elle n'a su former, à leur imitation, des sociétés de musique pour voix d'hommes ayant, comme les Liedertafeln, une certaine valeur artistique. Je ne dis pas que l'avenir ne nous promette pas des institutions de ce genre; il est probable, au contraire, qu'il s'en formera. Les fraternelles relations qu'entretiennent depuis longtemps les classes ouvrières et la jeunesse des écoles engageront vraisemblablement celle-ci à fonder des cercles lyriques aussi régulièrement institués que les sociétés orphéoniques de prolétaires. Si cela se réalise, comme on a lieu de l'espérer, la musique cessera d'être pour les étudiants français un art d'agrément presque aussi futile que l'est la danse. Ils y découvriront, au contraire, une source de jouissances de l'ordre le plus élevé, répondant à la dignité du caractère de l'homme, et offrant aux sentiments qui font palpiter leurs jeunes cœurs un mode d'épanchement plein de charmes. Plus tard, lorsqu'ils auront embrassé les diverses carrières auxquelles ils se destinent, et qu'ils occuperont chacun un rang important dans le monde, ils se rappelleront avec délices les douces émotions que la musique d'ensemble leur aura procurées; ils puiseront dans ce souvenir mille autres souvenirs de jeunesse où ils se sentiront revivre. Loin d'imiter ces gens dépourvus de goût et de sensibilité qui, pour prétendre à la réputation d'*hommes graves*, affichent un dédain systématique pour les arts d'imagination, et surtout pour la musique, ils proclameront hautement les avantages que cet art procure à une nation civilisée, lorsqu'on ne le dépouille pas de son caractère sérieux et qu'on n'en fait pas un pur objet de mode. Ils n'oublieront pas que les plus célèbres philosophes de tous les temps ont constaté ces avantages, que les magistrats de plusieurs nations les ont reconnus publiquement, et que l'Allemagne, dans ses mœurs et dans ses institutions, nous en fait encore apprécier aujourd'hui la réalité.

En attendant, secondés par l'intelligence du peuple, les artistes cherchent depuis quelques années à entraîner les amateurs et les gens du monde dans le mouvement qui se fait en faveur du chant choral et de la musique d'ensemble. Les Allemands qui sont à Paris ont pris, à cet égard, l'initiative. Il y a quatre ou cinq ans, un jeune compositeur de Berlin, M. Julius Stern, étant venu habiter la capitale pendant quelque temps, y fonda une société de chant pour chœurs d'hommes, dont les membres se sont fait entendre avec succès dans plusieurs concerts. Depuis 1848, il n'y a guère de fêtes musicales un peu importantes où l'on n'entende des chœurs d'hommes exécutés sans accompagnement par des membres de l'Orphéon ou de quelque autre société du même genre. L'exemple de la province entretient cette émulation. Si l'Alsace a formé des réunions chorales à l'imitation de l'Allemagne, nos départements du Nord ont eu aussi les leurs à l'imitation de la Hollande et de la Belgique. Enfin, les populations du Midi ont trouvé dans leurs dispositions naturelles pour la musique vocale, qu'ils cultivent sous l'influence ausonienne, les éléments d'un chant choral tout à la fois naïf et harmonieux comme celui des montagnards de la Suisse, du Tyrol et de la Styrie, ou bien comme les chœurs de gondoliers qui chantent, en Italie, les poésies du Tasse. Il y a quelques années, le public parisien a été à même d'apprécier la physionomie pittoresque, mais aussi la couleur un peu monotone de l'harmonie vocale des méridionaux, en assistant aux concerts donnés sur le théâtre du Palais-Royal (depuis théâtre Montansier), par une troupe de chanteurs béarnais qui, au nombre de douze ou quinze, exécutaient sans accompagnement des chœurs pour voix d'hommes dans le dialecte des Pyrénées.

Quoique principalement doué d'instincts mélodiques, et beaucoup moins porté pour le chant à plusieurs parties, le peuple du Midi dut à son vif amour de la musique de n'être point complétement distancé par les autres provinces dans la formation des sociétés consacrées à la culture du chant choral avec ou sans accompagnement. Le cadre que je me suis prescrit ne me permet pas de faire connaître toutes les institutions de ce genre qui ont vu le jour dans ces contrées ou ailleurs ; le nombre s'en est tellement accru depuis plusieurs années, grâce au zèle et au dévouement de quelques artistes, et surtout d'un certain nombre d'orphéonistes, parmi lesquels s'est particulièrement distingué

M. Delaporte, qu'il faudrait au moins un volume pour donner sur cette matière des détails complets. Je me contenterai de citer quelques essais qui me paraissent avoir directement influé en France sur le développement du genre de musique dont je traite ici.

Parmi les sociétés chorales de province qui ont fait preuve, dès l'origine, de zèle et d'aptitude, il faut citer la *Société Trottebas*, à Marseille, et la *Société Sylvain Saint-Etienne*, à Aix. La première fut formée en 1833, sous la direction du chef qui lui a donné son nom. A cette époque, elle ne comptait encore qu'une douzaine d'amateurs, mais le nombre des sociétaires s'accrut rapidement, et, en 1835, elle se composait de 32 jeunes gens dévoués, à qui leur chef fit exécuter plusieurs sérénades qui commencèrent à populariser son nom et son talent. On dit qu'ayant fêté Nourrit lors du passage de cet artiste à Marseille, en 1835, elle excita l'étonnement du célèbre chanteur, qui ne s'attendait pas à trouver en province une société chorale aussi bien disciplinée.

Les élèves de cette société conservèrent l'habitude de fêter ainsi tous les artistes qui venaient à Marseille. Non contents de leur rendre cet hommage, ils se mettaient à la disposition des virtuoses et des chanteurs qui donnaient des concerts, offrant en toute circonstance leur concours avec un zèle et une obligeance tout à fait désintéressés.

Les progrès des élèves du chœur Trottebas et la réputation brillante que ces jeunes chanteurs s'étaient acquise, leur attiraient chaque jour de nouveaux adeptes. Bien qu'il fît un choix minutieux et intelligent de voix parfaitement justes et de sujets capables, le chef de cette phalange harmonieuse eut bientôt sous sa direction près de soixante amateurs. C'est alors que, voulant augmenter ses ressources chorales et donner plus de variété à son répertoire, cette société eut recours à la coopération des voix de femmes et cessa de se renfermer dans les limites du chant choral pour voix d'hommes sans accompagnement. Ce changement, qui eut lieu avant 1837, nous oblige dès ce moment à la perdre de vue (1) et à reporter notre attention sur l'heureuse tentative de M. Sylvain Saint-Étienne. Étant encore à Aix, sa ville natale, ce jeune artiste, doué de l'initiative et de la persévérance nécessaires pour mener à bien les entreprises utiles, fonda une société chorale dans le but d'inspirer aux masses le goût de la musique, et de fournir des éléments plus puissants et plus variés aux concerts de la ville d'Aix. Plein de zèle et de courage, M. Sylvain Saint-Étienne eut bientôt réuni une soixantaine d'amateurs de toutes les opinions et de toutes les classes, depuis le simple ouvrier jusqu'à l'avocat, depuis l'individu sachant à peine lire jusqu'à l'homme instruit.

L'aptitude et l'activité du chef, le bon vouloir et l'instinct musical de ses élèves, produisirent en peu de temps les meilleurs résultats. Cet amalgame d'éléments si divers se fondit dans un ensemble parfait où l'harmonie des voix rivalisait avec l'esprit de concorde dont les membres de la Société Saint-Étienne étaient animés. Sur les soixante individus qui constituaient cet ensemble choral, deux ou trois seulement étaient musiciens; tous les autres ne connaissaient pas une note; il y avait même des ouvriers qui ne savaient pas lire et auxquels on apprenait les paroles d'avance. Cependant, grâce aux efforts de tous habilement dirigés par un seul, on parvint, en moins d'un an, et sans plus de deux répétitions par semaine, à apprendre plus de trente chœurs, parmi lesquels se trouvaient des morceaux très difficiles, des messes, des motets; bref, des ouvrages de longue haleine et tout à fait importants. Au commencement, cette réunion ne donnait que des sérénades (2); ensuite elle offrit son concours aux artistes qui venaient se faire entendre à Aix. C'est ainsi qu'elle a figuré sur le programme des séances musicales de Liszt, de Doehler et de quelques autres célébrités. Tous les ans, elle s'imposait la tâche de chanter des messes solennelles et des motets des grands maîtres. On assure qu'elle brillait surtout dans l'exécution de la messe du sacre de Cherubini.

Le départ de M. Sylvain Saint-Étienne pour la capitale priva naturellement cette société chorale de son chef et de son appui. Cela fut d'autant plus à regretter qu'elle promettait de se placer au rang des meilleures institutions que la France possède à présent en ce genre. Au surplus, le dévouement de M. Sylvain Saint-Étienne ne deviendra pas, il

---

(1) Consultez, sur les travaux ultérieurs de cette société, les articles publiés dans la *Revue musicale* de 1846, par M. Sylvain Saint-Étienne, sous le titre suivant : *De l'état de la musique en province*, notamment le quatrième. (*Revue musicale*, 1er novembre 1846, treizième année, n° 44.)

(2) On lit dans l'*Écho de province* du 24 septembre 1842 : « Vendredi soir, vers minuit, le quartier de Lacépède a été agréablement » éveillé par des chants harmonieux auxquels le silence de la nuit prê- » tait encore plus de charme et de mystère : c'est le chœur Saint- » Étienne, qui avait eu l'heureuse idée de donner une sérénade à une » de nos illustrations locales, madame Charles Raybaud, la spirituelle » et féconde romancière. Cet hommage a été digne de celle à qui il » était adressé. Le dernier chœur surtout a été admirablement choisi » pour la circonstance, et ce refrain : *Honneur aux enfants du génie*, » qui revient de temps en temps dans cette délicieuse composition de » Félicien David, notre compatriote, était parfaitement à l'adresse de » madame Raybaud. »

faut l'espérer, complétement inutile, et il est à présumer que le séjour de cet estimable artiste à Paris sera marqué par quelque création également favorable au développement de la musique d'ensemble, et plus particulièrement à celui du chant choral. Comme musicien-littérateur, M. Sylvain Saint-Étienne a pu faire connaître au public tout ce que l'expérience lui avait révélé concernant le caractère et les propriétés de cette espèce de chant ; il a pu dire aussi ce qu'il pensait relativement à l'aptitude des amateurs qui le cultivent en province. Quelques réflexions que j'emprunte à un des excellents articles qu'il a publiés sur ce sujet, en 1846, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, vont servir à prouver qu'à cette époque la culture du chant choral dans le Midi laissait à désirer, et qu'elle rencontrait des obstacles qui, à la vérité, existent encore à peu près partout dans les petites villes où le mouvement orphéonique ne s'est pas fait sentir. « Les choristes de province (c'est-à-dire les membres des sociétés chorales), dit M. Sylvain Saint-Étienne, » ne sont rien moins qu'initiés à la science vocale ; c'est à peine si l'on compte parmi eux quelques musiciens exercés. » De là l'impossibilité où ils se trouvent d'interpréter convenablement les œuvres qui portent l'empreinte du talent et » de la science. Si parfois ils cherchent à se réunir, c'est plutôt pour *roucouler* une sérénade facile de Carulli ou de » Clapisson que pour aborder les compositions sérieuses de Haydn, Mozart ou Meyerbeer. C'est ce qui les empêche de » concourir avec succès aux concerts et aux grandes fêtes religieuses dans lesquelles la partie chorale joue un rôle si » important. Admettons un moment que leur éducation musicale puisse leur en fournir le moyen, il est certain que » leur caractère léger, insoucieux, leur peu de goût pour le travail, les empêchent d'arriver à la perfection nécessaire » à cet effet. Ils ne voudront jamais s'imposer des répétitions assez nombreuses et prétexteront mille excuses dans le » but d'esquiver une tâche toujours onéreuse pour celui qui n'a pas dans son cœur le sentiment profond de la belle et » grande musique (1). »

Cependant, à voir les choses d'un œil moins sévère, on peut dire que les tentatives dont le chant choral est l'objet depuis plusieurs années, quel que soit le résultat de chacune d'elles en particulier, n'en ont pas moins puissamment contribué, en général, à propager et à vulgariser le goût de l'harmonie vocale parmi les Français. Aussi ces derniers commencent-ils à saisir le caractère et à connaître les charmes de la bonne musique d'ensemble, tandis qu'il y a environ une vingtaine d'années ils étaient à cet égard entièrement dépourvus d'aptitude et de goût. D'ailleurs, les résultats sont de jour en jour moins contestables et plus satisfaisants.

N'est-ce pas, je le demande, un immense progrès que toutes les villes de France et même de simples bourgs aient des réunions chorales et organisent des concerts de chant à plusieurs parties? Que ces essais avortent quelquefois, qu'ils demeurent infructueux ou n'égalent pas à beaucoup près ceux de nos rivaux d'outre-Rhin, n'en sont-ils pas moins la preuve frappante et irrécusable du désir généralement éprouvé d'atteindre au but artistique où les habiles, les privilégiés ont déjà trouvé la récompense de leurs efforts? On conçoit aisément qu'un sentiment de cette nature soit fait pour aviver de plus en plus le goût des études sérieuses dans le domaine de l'art musical, en sorte que bientôt la France tout entière sera prise elle-même dans le vaste réseau d'harmonie qui enveloppe déjà plusieurs nations, et dans lequel ses cordes sympathiques vibreront à l'unisson des ravissants accords de la muse allemande. Tel est le résultat que les incontestables progrès d'un grand nombre de sociétés chorales instituées tant à Paris que dans les villes des départements, comme à Lille, à Arras, à Lyon et à Marseille, donnent lieu de considérer comme imminent. Les relations artistiques que ces sociétés ont entre elles et même avec les cercles lyriques des pays les plus voisins, par exemple avec ceux de la Hollande, de la Belgique et de l'Allemagne, relations qui s'étendent chaque jour davantage et deviendront de plus en plus efficaces à mesure que l'achèvement et la correspondance des grandes lignes de chemins de fer ouvriront de nouvelles voies de communication entre les diverses contrées du monde ; les réunions partielles ou générales que ces associations organisent avec un grand retentissement et auxquelles elles convient un public connaisseur ; les concours officiels et les luttes de chant où elles font l'essai comparé de leurs forces, non par esprit de rivalité, mais par esprit d'émulation, tout cela présage une ère nouvelle, une ère de concorde et de fraternité où

La musique, source féconde,
Épandant ses flots jusqu'en bas,
Nous verrons ivres de son onde
Artisans, laboureurs, soldats.

---

(1) Voy. la *Revue et Gazette musicale de Paris*, loc. cit.

Ce concert, *on pourra* l'étendre
A tout un monde divisé.
Les cœurs *seront près* de s'entendre,
Les voix *auront* fraternisé (1)!

Ainsi qu'on l'a vu jusqu'à présent, bien que les sociétés chorales existant en France exécutent quelquefois des morceaux de musique sans accompagnement et prennent part à des banquets après des exercices publics de chant, il n'en est cependant pas parmi elles qui aient précisément le caractère des Liedertafeln allemandes, c'est-à-dire qui aient été fondées tout exprès pour tenir des séances de musique vocale pendant un festin égayé par d'aimables discours et d'harmonieux accents. On peut donc en conclure que nous ne possédons rien d'analogue aux réunions convivales des musiciens allemands. Toutefois, nous avons les *Caveaux* et les *Goguettes*. En effet, les goguettes et les caveaux ont été institués pour cultiver l'espèce de poésie nationale appelée *Chanson*, de même que les Liedertafeln ont été consacrées dans le principe à faire fleurir une autre espèce de poésie nationale qui tient à peu près le même rang dans la littérature allemande que la chanson dans la littérature française, je veux dire le *Lied*. Mais comme les Français ont plutôt le sentiment de l'harmonie poétique que celui de l'harmonie musicale, il en est résulté que les goguettes et les caveaux, très intéressants à étudier sous le rapport littéraire, ne méritent pour ainsi dire aucune attention au point de vue de l'art du chant. Il faut donc bien se garder de les placer sur la même ligne que les Liedertafeln, avec lesquelles ils n'ont point d'affinité artistique. Ces sociétés chantantes, qui se sont fait connaître sous différents noms, comme *Dîners du Vaudeville*, *Soupers de Momus*, *Déjeuners des garçons de bonne humeur*, *Société des enfants du Caveau*, etc., ont compté parmi leurs membres des poëtes, des philosophes, des dramaturges, des vaudevillistes, des chansonniers, des peintres et des acteurs très célèbres de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe, mais peu ou point de musiciens. Cependant, aux séances de la plus ancienne de ces réunions lyrico-bachiques, fondée dans l'arrière-boutique de l'épicier Gallet, vint assister régulièrement le célèbre compositeur et théoricien Rameau. Il s'y trouvait en bonne compagnie : Saurin, Duclos, la Bruyère, Gentil-Bernard, Moncrif, Helvétius, Favart, le peintre Boucher, le ministre Maurepas, etc., étaient ses collègues et trinquaient avec lui en échangeant une bonne parole et un bon refrain. Ce furent là les fameux dîners du *Caveau*, de l'ancien *Caveau*, ainsi nommé du nom de l'établissement du restaurateur Landelle, au carrefour Bucy, où ces dîners avaient lieu tous les mois. Vingt ans plus tard un second caveau s'établit chez le fermier général Pelletier; Marmontel, Boissy, Suard, en faisaient partie, et Stern et Garrick le visitèrent à l'époque de leur séjour dans la capitale. D'autres sociétés, fondées ultérieurement, ont aussi compté des hôtes illustres. Les noms de Désaugiers, de Piis, de Dupaty, de Philipon de la Madeleine, de Ducray-Dumesnil, d'Armand Gouffé, d'Eusèbe Salverte, d'Étienne, de Martainville, etc., figurent dans leurs annales. La société du *Caveau moderne*, dont les statuts furent votés en 1806 au *Rocher de Cancale*, a vu quelques musiciens et quelques chanteurs fréquenter ses réunions gastronomico-littéraires. Frédéric Duvernoy, Lafont, Doche, Batiste, Chenard, Piccini et d'autres dont les noms m'échappent, venaient embellir les dîners périodiques de cette société chansonnière. Mais la présence des musiciens ne rendit pas celle-ci plus musicale au fond, du moins quant à la connaissance et à la pratique du chant d'ensemble. Comme je l'ai dit plus haut, ce dernier objet n'a jamais été pris en considération dans les séances lyriques des goguettes et des caveaux. Aussi n'exige-t-on des personnes qui tiennent à s'y faire remarquer qu'un certain talent pour la poésie, loin de les obliger à faire preuve de dispositions pour la musique. Il n'est même pas nécessaire de posséder une voix agréable; il suffit de savoir prononcer convenablement et de déclamer avec esprit. Les membres de ces sociétés se contentent généralement d'ajuster les vers qu'ils ont composés à une mélodie connue, air populaire, ariette d'opéra ou pont-neuf de vaudeville. Ils exécutent ensuite leurs chansons ainsi préparées musicalement au plus prochain banquet en *solo* à une voix, ou bien en *solo* doublé par plusieurs voix avec les reprises obligées en chœur général, à l'unisson, dans les *bis* de rigueur et dans les refrains. L'essentiel, en pareil cas, est que le rhythme de la musique convienne à la mesure des vers, que le chant ne maltraite pas la prosodie et qu'il soit conçu dans le goût français. L'essentiel aussi est que la musique soit facile à retenir et facile à chanter, afin que l'on n'ait à faire pour ainsi dire aucune étude préparatoire.

---

(1) C'est un des couplets de la chanson de Béranger citée plus haut. Je le reproduis ici en prenant la liberté d'en varier les termes sous une forme affirmative, parce que tout fait présumer que le vœu du grand poëte sera rempli.

Le chant choral n'est donc pas du tout l'objet qu'on se propose dans les sociétés dont je parle, et si quelque membre de la confrérie épicurienne, un peu musicien en même temps que littérateur, se pique d'imaginer un air nouveau pour sa chanson, il se borne à trouver une jolie mélodie, une mélodie qui s'adapte bien aux paroles, mais il ne songe nullement à forger un morceau d'ensemble, par exemple un chœur ou un quatuor pour quatre voix d'hommes avec ou sans accompagnement. Ce n'est pas que dans ces réunions,— de même que dans les *banquets franc-maçonniques* qui seraient aussi des espèces de Liedertafeln, si le chant d'ensemble y était plus sérieusement cultivé, — on n'ait par hasard occasion d'entendre certains passages des airs qu'on y chante exécutés à plusieurs parties distinctes, mais on s'aperçoit aisément, à la manière dont ces passages sont rendus et plus encore à la manière dont ils sont écrits, que l'art d'unir harmonieusement les voix demeure un arcane pour les chansonniers français habiles seulement à trouver les paroles, et quelquefois comme Debreaux, Pierre Dupont et plusieurs autres, la simple cantilène de la chanson. D'après cela, il est hors de doute que nos sociétés chantantes, nos *Liedertafeln*, si l'on veut bien les appeler ainsi, n'ont rien de commun avec les sociétés chantantes, les Liedertafeln de l'Allemagne, du moins en ce qui tient à la musique. Elles ne leur ressemblent que dans quelques détails d'organisation relatifs à la distribution des travaux, à la tenue et au règlement des séances. Ainsi, les convives des *Dîners du Vaudeville*, lorsqu'ils fondèrent leur association, le 2 fructidor an IV, avaient nommé des commissaires chargés de rédiger les bases de la société et de donner en même temps chacun un sujet de chanson. Tous ces sujets, mêlés ensemble, tirés au sort et remplis par ceux à qui ils étaient échus, furent rapportés et examinés au dîner du 2 vendémiaire suivant, le premier de la fondation. De même les membres de la *Liedertafel*, créée par Zelter à Berlin, s'étaient imposé l'obligation de fournir chacun leur contingent poétique, afin d'avoir le droit de s'asseoir au banquet. Ajoutons qu'une autre société, celle du *Caveau moderne*, comme quelques Liedertafeln et quelques Liederkraenze d'Allemagne, permettaient aux convives sociétaires d'inviter chacun à leur tour une personne de leur choix; excellente mesure à laquelle cette Société dut l'honneur de voir figurer à quelques unes de ses séances des hommes politiques du plus haut rang, des savants et des littérateurs renommés, par exemple le géographe Mentelle, l'abbé Delille, le chevalier de Boufflers et jusqu'au célèbre docteur Gall. Enfin, comme une dernière possibilité de rapprochement entre nos institutions chansonnières et les associations chorales d'outre-Rhin, on pourrait rappeler la réception de Béranger au nombre des membres de la Société du Caveau et celle de Goethe au nombre des membres de la première *Liedertafel* de Berlin. N'est-ce pas en effet une chose digne de remarque que le patronage accordé par ces deux grands poëtes à d'aussi modestes réunions? N'est-il pas curieux de les rencontrer là tous les deux animés du même esprit, et soulevant la coupe pour proclamer au nom d'une douce et consolante philosophie la puissance du chant comme soutien moral de l'homme en cette vie d'épreuves? N'est-il pas intéressant de les voir accomplir une œuvre vraiment nationale au milieu de ces plaisirs innocents, c'est-à-dire agrandir et perfectionner l'un le cadre du *Lied*, l'autre celui de la *Chanson?* Aux banquets où on les convie, leur muse s'exalte; elle produit des chants populaires dont les générations gardent le souvenir. La lyre de Wilhem accompagne ceux de Béranger; la lyre de Zelter redit les accents du poëte de Weimar. Toutefois, si la tâche des poëtes est à peu près égale, celle des musiciens diffère. Zelter, pour former sa Liedertafel, rencontre partout de bons chanteurs; Wilhem, pour former son Orphéon, trouve généralement des voix défectueuses. Le premier obtient tous les résultats qu'on peut attendre de l'excellente éducation musicale des Allemands; le second est sans cesse rebuté par toutes les difficultés qui proviennent de la mauvaise éducation musicale des Français. Zelter a trouvé immédiatement le moyen de composer une société chantante; pour parvenir à fonder une société de ce genre en France, il fallait que Wilhem créât d'abord l'Orphéon, il fallait qu'il rendît le peuple musicien et lui apprît à chanter. C'est en unissant, en confondant les éléments littéraires et l'esprit des anciennes sociétés chansonnières de notre pays, et l'esprit nouveau, les éléments artistiques des sociétés chorales instituées sous la bannière de l'Orphéon ou sous le drapeau particulier de quelque maître habile, qu'on pourrait arriver, ce me semble, à créer des institutions capables de rivaliser avec les meilleures Liedertafeln et Liederkraenze d'outre-Rhin. Que les ouvriers, que les étudiants qui ont appris à chanter à deux, à trois et à quatre parties transportent le goût et l'exercice de l'harmonie vocale dans leurs goguettes (1), et ils formeront ainsi naturellement des

(1) Il y a longtemps que les vieux soldats, que les jeunes artisans français sont dans l'usage de se réunir pour répéter en chœur des refrains patriotiques ou des chants plaisants et joyeux. La chanson n'a donc pas seulement fleuri dans les cercles gastronomico-littéraires nommés

Liedertafeln, des banquets de chant; d'un autre côté, que les réunions franc-maçonniques accordent une place plus importante à la musique d'ensemble, et leurs festins prendront également une physionomie artistique analogue à celle des sociétés convivales de chœurs d'hommes. Par là, les progrès du chant choral en France seront plus rapides et plus généraux; par là aussi on commencera de toute part à sentir plus vivement les beautés de la musique. Cet art sera mieux compris, mieux étudié dans son application et dans son but; on en retirera des jouissances plus nobles et moins éphémères; on saura enfin que ces jouissances ne se bornent pas à ce qu'on veut bien appeler, suivant la définition matérialiste de Rousseau, *une sensation agréable.*

Avant de terminer ce chapitre, il me reste à examiner brièvement si d'autres nations que l'Allemagne, la France, la Hollande et la Belgique, possèdent des sociétés de chœurs d'hommes. L'Angleterre compte aujourd'hui quelques sociétés de ce genre; une des plus renommées est celle de Manchester. Du reste, il est probable que la population de la Grande-Bretagne connaîtra bientôt les douceurs de l'harmonie des voix. On s'est occupé, dans ces derniers temps, de former aux mâles beautés du chant choral l'oreille jusqu'à présent un peu rebelle du peuple anglais. Dès 1840, M. Hullah, membre délégué du conseil d'éducation de la Grande-Bretagne, visita à Paris les écoles d'adultes de l'Orphéon, et il fit imprimer, en 1841, à Londres, la traduction des tableaux et du corps de préceptes de la méthode Wilhem. Une classe fut en même temps ouverte à Exeter-Hall, et cette école ne comptait pas moins de dix-sept cents élèves. D'un autre côté, feu Mainzer, le même que nous avons vu diriger, place de l'Estrapade, à Paris, un cours de musique chorale pour les ouvriers, étant allé s'établir en Angleterre, favorisa ce mouvement par l'activité de son esprit et par son amour de la musique d'ensemble populaire dont il s'était longtemps occupé. C'est donc en suivant les traces de la France et de l'Allemagne que la Grande-Bretagne tend aussi à organiser des sociétés de chœurs d'hommes et des concerts de musique vocale auxquels ces sociétés participent. Dans plusieurs de ses régiments le chant est cultivé, et le dimanche les psaumes sont exécutés par des milliers de voix. Au camp de Cobham, en 1853, les soldats firent choix, dans chaque bataillon, d'excellents chanteurs qui exécutaient des chœurs. On entendait au loin, dans la campagne, ces chants religieux qui ne manquaient pas de solennité. Je crois que s'il existe aujourd'hui en Italie des réunions chorales, elles sont en petit nombre et dues à la présence ainsi qu'à l'initiative des Allemands. Le peuple italien reste ordinairement fidèle à ses anciennes amours, au chant monodique. Cependant il n'est pas tout à fait insensible aux charmes d'une polyphonie savante, témoin ce récit tracé jadis par un musicien que je nommais tout à l'heure dans une relation de son voyage en Italie que publia, en 1853, la *Revue des deux mondes.* « J'ai souvent, dans une belle nuit d'été, dit Mainzer, suivi les chanteurs allemands au *Colosseo*, tant pour voir ce monument gigantesque éclairé par la lumière si pittoresque de la lune, que pour entendre retentir dans ces chants les sons harmonieux de ma langue maternelle. Entre les arcs de triomphe, auprès des temples de la Paix, de Romulus et de Rémus, chantaient mille voix du peuple (1), qui toutes se taisaient lorsque les Allemands descendaient du Capitole pour traverser le Forum, et faisaient entendre leurs chants et leurs chœurs si cadencés et rhythmés d'une manière si précise; mais à peine ceux-ci avaient-ils cessé que, de tous côtés, recommençaient les chansons du peuple, belles sans art, justes sans règles, puisées dans la nature. Les Allemands, suivis d'une foule de jeunes gens, étaient ainsi accompagnés jusqu'au *Colosseo*. Là, sous les voûtes ruinées de ce monument colossal de la force et de la grandeur romaine, s'engageait la lutte entre la nature et l'art. Après ce chant exécuté par les artistes allemands : *Salut, belle Italie, pays de merveilles*, etc., des Anglais, placés à l'extrémité opposée, commençaient l'hymne si simple, si admirable, si sublime des pêcheurs siciliens en l'honneur de la Vierge : *O sanctissima, o piissima dulcis virgo*, etc. Si d'un côté la combinaison harmonique et le nombre des voix paraissaient devoir enlever les suffrages, de l'autre la palme était vivement disputée par la simplicité et la naïveté des tons, par une expression toute naturelle d'un véritable et pur amour. Mais bientôt

---

Caveaux, elle a trouvé des assemblées vouées à son culte jusque dans les plus humbles sanctuaires bachiques de la grande cité. A côté des sociétés aristocratiques de la chanson, on a vu naître les sociétés plébéiennes de la chanson, on a vu naître les *goguettes* du peuple, celles qu'ont célébrées Debreaux, qu'ont protégées Béranger! De toutes, la plus illustre a été, dit-on, la respectable *Mère Goguette*, dont la réputation commença de se répandre en 1818. Après elle doivent être cités : les *Amis de l'entonnoir*, les *Joyeux*, les *Lapins du Nord*, les *Lapins du Midi*, la *Société du gigot*, les *Francs gaillards*, les *Enfants de la gloire*, les *Gais lurons*, les *Bergers de Syracuse*, les *Troubadours*, la *Chopinette*, les *Écureuils déchaînés*, etc. Toutes ces sociétés, malgré leurs noms burlesques, ont contribué à moraliser le peuple, parce qu'elles lui ont fourni le moyen d'ennoblir ses jouissances matérielles, en y mêlant des idées d'ordre, de sociabilité, et d'élévation intellectuelle. Presque toutes ont eu leur règlement particulier, leur président et leur bureau. Il existe encore aujourd'hui des sociétés semblables, mais elles ont très peu profité des progrès réalisés par l'Orphéon.

(1) Mainzer parle ici du peuple de Rome.

l'hymne de la Vierge était repris en quatre parties et en chœur par les Allemands eux-mêmes ; et quel triomphe alors pour l'art venant prêter son secours à la nature (1) ! »

De même aux États-Unis, il existe d'assez nombreuses sociétés de chœurs d'hommes composés en partie d'Allemands ou de chanteurs d'origine allemande. Partout l'influence de la nation qui revendique légitimement la gloire d'avoir produit Mozart et Beethoven détermine la création de sociétés semblables. Aussi n'est-on pas étonné de trouver des réunions de chœurs d'hommes en Pologne et en Russie, deux pays voisins de la Prusse, où ces réunions ont commencé de se former, où elles sont devenues de plus en plus nombreuses et où elles jettent à présent tant d'éclat.

On peut donc dire avec certitude que la noble et mâle harmonie des voix viriles formera bientôt un concert universel destiné à peindre les sentiments, les transports du cœur de l'homme, et à répéter dans tous les modes et avec mille accents divers ce chant alternatif de joie et de douleur qui est l'hymne éternel de l'humanité.

CHAPITRE V.

DES RÉUNIONS DE SOCIÉTÉS CHORALES ET DES FÊTES DONNÉES PAR CES SOCIÉTÉS.

Nous avons vu plus haut que les Liedertafeln et les Liederkraenze de l'Allemagne, ainsi que les sociétés chorales fondées en divers pays à leur imitation, communiquent les unes avec les autres, soit par voie de correspondance épistolaire, soit au moyen de visites qu'elles se rendent mutuellement ou qu'elles se font rendre par quelques uns de leurs membres. Ces rapports pleins d'aménité ne tardent pas à faire naître des projets de fêtes musicales et de voyages artistiques. Les jeunes gens ont beaucoup de goût pour ces sortes de divertissements ; ils recherchent les occasions de s'y livrer et n'y apportent pas des dispositions vulgaires. La manière dont ils satisfont ce penchant est de tout point conforme aux mœurs, aux habitudes, aux souvenirs traditionnels, en somme au génie national du peuple allemand. Qu'ils soient émus à la vue d'un beau site, ils entonnent aussitôt des chants fraternels où se peint leur pieuse et juvénile exaltation. Tantôt c'est l'enthousiasme patriotique qui se réveille en eux et qui fait naître leurs transports chevaleresques ; tantôt c'est un sentiment d'admiration pour les œuvres du Créateur qui imprime à leur voix le doux accent de la prière ; tantôt c'est le souvenir des joies intimes de l'amour ou de l'amitié qui règle la mesure de leurs chants d'après les battements de leur cœur. Sans doute le vulgaire en France ne s'explique pas bien ces impressions soudaines qu'une organisation de poëte ou d'artiste est seule capable de comprendre et de ressentir.

Pour donner une idée de l'effet que produisent sur les Allemands les promenades musicales qu'ils organisent, j'emprunterai quelques détails à une relation de *Saengerfahrten* ou excursions de chanteurs touristes de la Société viennoise en 1844. L'auteur de cette relation cite comme ayant été la plus agréable et la plus belle de toutes ces excursions lyriques, celle qui eut lieu le dimanche 22 septembre, c'est-à-dire la troisième. Ce fut, selon lui, une fête musicale dans toute la force du terme. Le public s'en montra d'avance non moins préoccupé que les membres de la société chorale qui devaient y prendre part directement. Le jour de la solennité, longtemps avant l'arrivée des chanteurs, la foule empressée des curieux stationnait au lieu de réunion. De là, elle ne cessa de les accompagner en grossissant toujours, partout où ils portèrent leurs pas. Du village de Dornbach, où ils s'étaient rassemblés dès neuf heures du matin, les chanteurs se rendirent dans le parc du prince de Schwartzenberg. Là, ils firent une première halte et chantèrent sur l'une des rives de l'étang des Cygnes le beau chœur de Kreutzer : *Le jour du Seigneur* (*Der Tag des Herrn*). Ce morceau produisit un effet si grandiose et si imposant, que les exécutants eux-mêmes en furent vivement impressionnés. Cette impression se faisait encore lire sur leur visage, quand de la rive opposée un doux et harmonieux quatuor de cors de chasse leur envoya ses fanfares romantiques, comme pour répondre à leurs chants. La surprise fut générale ; personne ne se sentait la force de proférer une parole, tout le monde était ému : on écoutait silencieusement

---

(1) *Revue des deux mondes*, t. I, 4e série. Voy. *Les chants populaires de l'Italie.*

ces accords qui saluaient en cette belle matinée le majestueux réveil de la nature. A peine le morceau fut-il terminé, que l'on entendit des cris de joie éclater de toutes parts. Il faut dire que ce petit incident ne figurait point au programme : c'était une surprise gracieusement ménagée aux membres de la société chorale par leur directeur Storch, qui avait organisé en secret cette fanfare. Remarquons ici en passant qu'il est assez d'usage en Allemagne d'ajouter au piquant d'une fête par quelque surprise semblable ; il n'est guère d'excursions pittoresques dans les ruines et de voyages sur l'eau qui n'aient leurs salves de coups de canon et leurs fanfares inattendues : nous en aurons une nouvelle preuve tout à l'heure. Après avoir quitté la rive de l'étang des Cygnes, la Société viennoise gravit, en chantant alternativement des *quatuor solo* et des *chœurs*, une montagne connue sous le nom de la *Sophien-Alpe* (alpe de Sophie). Dans ce parcours, on fit une seconde halte pendant laquelle on exécuta encore un morceau d'ensemble. « C'est se priver d'une » des plus belles jouissances que l'on puisse goûter en cette vie que de ne pas voir une fête semblable ! » s'écrie dans son enthousiasme le narrateur que nous avons cité, au souvenir des ineffables accords qui tout à coup enveloppèrent comme d'un nuage d'harmonie la montagne dont les chanteurs touristes avaient presque atteint le faîte. Là, en vue de la magnifique chaîne des montagnes autrichiennes, derrière une forêt grave et silencieuse, environ cent choristes aux voix mâles, sonores et puissantes, entonnèrent spontanément ce chœur de Mendelssohn : *Qui t'a placée là si haut, belle forêt* (*Wer hat dich du, schœner Wold, aufgebaut so hoch dort oben*), et celui de Reichardt, *la Patrie allemande* (*Das deutsch Vaterland*). Le caractère de ces chants, qui s'accordait si bien avec celui du lieu où l'on se trouvait, fut considéré avec raison comme un à-propos plein de grandeur et de poésie. Une fois parvenue sur la crête de la montagne d'où le regard plonge dans la vallée de Haimbach, la troupe chantante fit entendre le *Lied du chasseur* (*Jaegerlied*) de Mendelssohn, pour annoncer en quelque sorte son arrivée. Le silence était à peine rétabli que, de la montagne opposée, partit une salve de trois coups de canon qu'un écho multiple répéta dans les alentours, en même temps que s'élevaient du fond de la vallée les harmonieux accords d'un *quatuor solo* chanté par quelques membres de la Société chorale qui, ayant pris les devants, avaient imaginé cette gracieuse façon de surprendre leurs collègues.

En reconnaissance de cet aimable procédé, la masse des chanteurs répéta immédiatement le *Jaegerlied*, mais cette fois en y joignant l'accompagnement des cors de chasse. Ensuite tout le monde redescendit et se dirigea vers la salle du festin richement ornée de drapeaux, de guirlandes et de fleurs. La gaieté la plus vive et la plus franche cordialité régnèrent parmi les convives. Aux trois toasts que portèrent le secrétaire et le président du comité : *A notre patrie l'Autriche! A la famille impériale, protectrice des arts! A la prospérité de la Société!* on répondit par un vivat (*lebehoch*) unanime. Après le repas, on se dirigea vers une colline des environs pour y chanter quelques chœurs qui, à la demande générale, furent ceux-ci : *la Patrie allemande* (*deutsche Waterland*), de Reichardt ; *le Chant allemand* (*Das deutsche Lied*), de Kalliwoda ; *le Chœur des bohémiens* (*Zigeunerchor*), de Storch. Ensuite, pour achever les divertissements de cette journée si bien remplie, la société chorale, suivie d'une foule immense, alla se placer sur la hauteur de Steinbach : elle y fit entendre, à l'ombre des arbres, quelques *quatuor solo*. La fête fut couronnée par des chœurs et le départ annoncé par la reprise du *Jaegerlied*, dont les accords ne tardèrent pas à se perdre mystérieusement dans le silence et l'obscurité de la forêt. L'auteur de l'article d'où sont extraits les détails qui précèdent finit en disant que cette société chorale avait bien mérité du public de Vienne pour lui avoir procuré une distraction qui forme le goût et développe le sentiment (1).

Je pourrais citer un grand nombre de descriptions de fêtes musicales d'outre-Rhin conçues à peu près dans les mêmes termes. Toutes témoignent de l'enthousiasme professé par les Allemands pour les beautés de l'art et pour les merveilles de la nature ; elles établissent aussi qu'il y a une grande uniformité dans le mode d'organisation de ces solennités musicales. Les choses s'y passent toujours à peu près comme on vient de le dire. Le plan du programme varie peu, si ce n'est dans le choix des compositions que l'on y admet. Quant aux autres détails d'organisation et à l'itinéraire suivi par les chanteurs touristes, ils sont quelquefois modifiés d'une manière imprévue par les chances diverses de la pluie et du beau temps. La différence des lieux que l'on visite, la variété des tableaux qui s'offrent aux regards durant le cours des excursions, les incidents de toute sorte qui accidentent le voyage d'une façon plus ou moins agréable, enfin les dispositions particulières de chaque individu et l'intimité plus ou moins cordiale qui s'établit entre

(1) *Allgem. Wiener-musikzeitung*, von A. Schmidt. *Vierter Jahrgang* (1844), 4e année, n° 117 (*september*).

les invités, tout cela empêche les *Saengerfahrten* de se ressembler exactement et de paraître monotones à ceux qui vont y chercher leur amusement favori. A présent que j'ai donné un exemple des *Saengerfahrten* et des *Landparthien* (parties de campagne) que les sociétés chorales organisent pour se divertir, je parlerai des associations de plusieurs sociétés philharmoniques formant chacune ce qu'on nomme un *Saengerbund* (1).

Ces associations, comme celles de Hambourg, Rostock, Weimar, etc., comme l'association musicale de l'Elbe et celle de la Marche de Brandebourg, ont été imaginées pour régler et utiliser les forces des masses chorales éparpillées en plusieurs villes, pour les exercer et les réunir dans un but très important : l'exécution solennelle des grands ouvrages de musique et la formation des concerts monstres, mieux appelés *Festivals*.

On conçoit qu'une seule société chorale, fût-elle extrêmement nombreuse, ne pourrait encore atteindre aux proportions formidables d'une agglomération de cette nature. C'est habituellement vers la Pentecôte que se tiennent les réunions des sociétés chorales du *Saengerbund*. Ces fêtes colossales, qui attirent de tous les points environnants, et même de localités fort éloignées, une affluence considérable d'amateurs et de curieux, durent ordinairement trois jours. Dans la première journée, il est assez d'usage d'exécuter une grande symphonie et un oratorio. Cette audition musicale a presque toujours lieu dans la plus vaste église de l'endroit. Le second jour, on a coutume de faire entendre, soit dans cette église, soit ailleurs, des morceaux d'une certaine étendue, tant du genre vocal que du genre instrumental, tels qu'ouvertures, symphonies, psaumes, etc. Le troisième jour est plus particulièrement consacré à la musique de concert proprement dite; aux quatuor, quintetti, morceaux de chant à une ou à plusieurs voix, airs d'opéras, solo d'instrumentistes célèbres, harmonie vocale ou instrumentale pendant les repas, etc. Pour que de telles solennités puissent avoir lieu, il faut que les sociétés respectives des villes et des localités dépendantes du *Saengerbund* étudient séparément les grands ouvrages désignés pour être entendus dans une des séances dont on a parlé ci dessus. Ces études préparatoires se font de tous côtés avec une ardeur, un zèle incomparable. Les chanteurs qui prennent part à des fêtes organisées par le Saengerbund ont soin de se tenir constamment en haleine et d'assister régulièrement aux travaux de leurs sociétés respectives; il en résulte, comme on l'a fort bien observé, cet immense avantage qu'il existe à peine dans toute l'Allemagne une ville de cinq à six mille habitants qui n'ait pas une bonne société de chant composée de vingt, de trente, de cinquante membres le plus souvent dirigés par l'organiste ou le *cantor* de l'endroit. L'Association musicale de Rostock, Weimar, Stralsund et autres villes, passe pour être l'une des plus anciennes de l'Allemagne et pour avoir commencé à donner de grandes auditions musicales il y a près de quarante ans.

Je n'ai pas encore dit que le Saengerbund comprend non seulement des Liederkraenze et d'autres sociétés philharmoniques, mais aussi des Liedertafeln et des sociétés de chant religieux pour chœurs d'hommes. Ainsi il y avait en 1835, à la fête solennelle de l'Association de Brandebourg, dans la petite ville de Potsdam, plus de quatre cents chanteurs du sexe masculin, tous maîtres d'école, organistes et cantors des petites villes, bourgs et villages à douze lieues à la ronde. Ils firent entendre, presque toujours sans accompagnement, des compositions religieuses telles que chorals, psaumes, motets, spécialement écrites pour voix d'hommes. On saura en outre que l'Allemagne possède également des associations de sociétés chorales uniquement composées de Liedertafeln, partant d'individus du sexe masculin. Il existe entre les villes de Barby, Berlin, Koethau, Dessau, Halle, Leipzig, Magdebourg, Zerbs, un Saengerbund de ce genre. Les institutions chorales qui en dépendent tiennent leur séance générale chaque année, huit jours après la Pentecôte, sous la direction du maître de chapelle Fr. Schneider. Cette séance a lieu dans celle des villes dont le tour a été réglé selon l'ordre alphabétique. Ainsi qu'il est prescrit par les statuts, cette ville est tenue d'adresser, dès le commencement de l'année, aux autres sociétés coopérantes, une invitation pour la fête, avec prière de déterminer les chœurs qui seront exécutés par l'association. Chaque Liedertafel en doit indiquer trois, dont deux déjà connus et un nouveau. Ces chœurs sont envoyés à la direction, qui les classe et les fait imprimer. Vers Pâques, les sociétés particulières reçoivent les parties séparées de ces chœurs et les distribuent pour les mettre à l'étude. Quand l'époque de

(1) En France, depuis une vingtaine d'années, nous avons eu quelques exemples d'associations semblables formées entre des sociétés de musique de province, non pas des sociétés de chœurs d'hommes, mais des sociétés dites philharmoniques, lesquelles disposent de ressources tant vocales qu'instrumentales. De ce nombre était l'association formée par la réunion des sociétés philharmoniques des départements des Deux-Sèvres, de la Vienne, de la Charente-Inférieure, de la Charente et de la Vendée. Cette association, fondée à Niort, en 1835, a donné, dans l'espace de plusieurs années et dans différentes villes, un certain nombre de concerts. J'en ai parlé en rendant compte des travaux de cette association et de quelques autres sociétés de province, dans une suite d'articles qui ont paru dans la *Revue musicale* du docteur Gassner, à Carlsruhe.

la fête approche, chaque Liedertafel choisit son *Reisemarschal*, ou ordonnateur (maréchal) de l'expédition, chargé de recueillir les fonds et de les adresser au comité de la fête. On nomme aussi, depuis quelques années, un commissaire spécial qui reçoit les hôtes arrivants et remplit officieusement auprès d'eux les fonctions de cicérone, les conduisant par toute la ville pour en visiter les curiosités et les monuments.

La première réunion de ce Saengerbund a lieu le samedi vers huit heures du soir. Elle est accompagnée d'un banquet. Le repas commencé, on entonne par intervalles des chœurs chantés en commun, puis chaque société se fait entendre l'une après l'autre. A minuit, on se sépare pour se revoir le lendemain vers six heures du matin à un endroit convenu. Si le temps est favorable, cette seconde réunion a lieu en plein air; toutes les masses vocales y exécutent des morceaux d'ensemble. Cette séance d'harmonie se prolonge jusqu'à neuf heures; à dix heures et demie, pendant un déjeuner confortable, on procède à l'ouverture de la troisième et dernière séance, qui ressemble à celle que l'on a tenue la veille en dînant. Il est inutile d'ajouter que ce Saengerbund joint aux agréments des collations lyriques les distractions de la promenade et des chants en plein air. Ce sont là des habitudes communes à toutes les associations chantantes. Pour compléter les notions que j'ai déjà présentées sur cet objet, je terminerai ce qui regarde les fêtes musicales des sociétés chorales d'outre-Rhin par quelques détails sur une réunion assez recente de Liedertafeln, où l'intervention gracieuse du roi de Prusse actuel, Guillaume IV, comme auditeur, prouve que les souverains eux-mêmes continuent de porter un vif intérêt à la prospérité de ces sortes d'institutions. En 1851, à l'époque fixée pour cette réunion, on vit un grand nombre de chanteurs arriver, le samedi, à Berlin; la plupart d'entre eux furent reçus chez leurs *alliés*. Par extraordinaire, il vint aussi des amateurs de Lubeck et de Riga. Trois sociétés berlinoises prirent également part à cette fête; parmi ces sociétés se trouvait celle que fonda, il y a plus de quarante ans, le digne Zelter, et qui fut, comme on sait, la souche artistique de toutes celles qui existent aujourd'hui. A cinq heures du soir, la fête commença dans de vastes jardins où les chanteurs se saluèrent cordialement et essayèrent quelques *Lieder* nouveaux. A huit heures on se mit à table; il y avait en tout deux cent cinquante chanteurs. Le compositeur Schneider, de Dessau, auteur de l'oratorio *le Jugement dernier* et d'autres ouvrages très estimés, dirigea l'exécution des morceaux de musique chorale destinés à embellir cette séance de convives chanteurs. A côté de lui se trouvaient des compositeurs et des artistes renommés de Berlin; le premier toast fut porté en son honneur. On ne saurait décrire l'effet puissant et merveilleux de ces deux cents voix d'hommes si vigoureuses et si bien exercées attaquant spontanément un morceau d'ensemble. Les chants, les conversations, les vivat ne cessèrent d'alterner de la sorte jusques après minuit avec une expression toujours croissante de verve joyeuse. Du reste, cette partie de la fête ressemblait aux Liedertafeln ordinaires; seulement les chœurs de chanteurs étaient plus nombreux.

Le lendemain matin, les convives se réunissaient de nouveau à l'embarcadère de Potsdam; chacun avait comme signe de ralliement une rose artificielle à sa boutonnière; les diverses bandes chantantes étaient en outre distinguées entre elles par leurs couleurs particulières. Un convoi commun les transporta toutes à Potsdam, cité verdoyante, entourée de charmants jardins. Au débarcadère, dans des salles spacieuses, on prit le café et l'on entonna le premier chant du matin; chacun à part soi y mit une prière dans la pensée de demander à la Providence un temps propice pour cette journée de fête et d'harmonie. Ce vœu fut exaucé. Bientôt le cortége se remit en marche, non sans avoir dit encore quelques *Lieder* tour à tour graves et joyeux. Il traversa les rues de Potsdam en recueillant sur son passage les saluts et les marques de sympathie des habitants accourus en foule aux fenêtres, et bientôt il arriva à Sans-Souci, où résidait en ce moment la cour. Par ordre du roi, l'intendant des jardins vint le recevoir. Quand les chanteurs eurent attentivement examiné les merveilles du jardin, les statues et les jets d'eau, ils montèrent à la fameuse terrasse où s'élève l'habitation de Frédéric le Grand. Arrivés tout en haut, ils se rangèrent de manière à former un demi-cercle devant le portail du château, et saluèrent par un chant unanime et mélodieux la demeure et le souvenir de l'illustre monarque. Là, au milieu du doux et fluide bruissement des jets d'eau retentirent leurs suaves accords portés comme un hymne national sur une tiède brise. Bientôt le roi parut et s'approcha d'eux. Il écouta le *Lied du printemps* dans lequel le ténor de Berlin, Mantius, exécuta la partie solo pendant que les autres chanteurs formaient un accompagnement bien nuancé *con bocca chiusa*. Quand le *Lied* fut terminé, le monarque adressa aux artistes quelques paroles flatteuses; il salua en particulier M. Schneider qui se faisait remarquer au milieu d'eux par sa belle chevelure argentée. Après un *vivat* en harmonie très ingénieusement rendu

au moyen d'une série d'accords improvisés, l'orchestre allait s'éloigner lorsqu'il fut rappelé sur la demande de la reine, qui manifesta le désir de l'entendre. Leurs Majestés s'entretinrent ensuite quelque temps avec les artistes; puis elles se retirèrent en leur faisant un gracieux salut. A ce moment tout le monde se dispersa dans le parc dont on ne pouvait se lasser d'admirer la magnificence. Cependant il fallait songer au retour et se rendre à Wilpark, station du chemin de fer. Là, on chanta de nouveau, puis on remonta dans les wagons et l'on revint à Potsdam. Un déjeuner confortable préparé dans la grande salle du *Schützen-Haus* attendait les voyageurs. Tout se passa comme la veille, avec cette différence toutefois qu'on avait fait plus ample connaissance et que les événements de la matinée avaient éveillé les esprits. Bientôt retentit le fameux chant d'Arndt : *la Patrie allemande*, accompagné des détonations du vin de Champagne. La journée se termina par une excursion en bateau à vapeur sur le Havel. Enfin les chanteurs touristes durent se séparer, n'ayant dans un pareil moment, pour adoucir l'amertume de leurs regrets, que l'échange de ce mot si doux : *Au revoir!*

On conviendra qu'il est impossible de se livrer à des plaisirs plus purs et plus innocents. Le même ordre, la même décence, la même simplicité de mœurs, les mêmes tendances chevaleresques, le même esprit de sociabilité et d'union artistiques distinguent la plupart des fêtes musicales de l'Allemagne, de la Suisse, des États néerlandais et de la Belgique, qu'il ne s'y trouve que des hommes ou bien que l'on y remarque des hommes et des femmes réunis. De pareils divertissements ont un caractère qu'il est impossible de méconnaître : ils donnent une haute idée du degré de civilisation et d'éducation morale auquel les populations qui s'y complaisent sont déjà parvenues. Ils prouvent en dernier ressort que la race humaine est au fond meilleure qu'elle ne le paraît. Poursuivre un but sérieux au milieu de certains amusements réputés d'ordinaire mondains et frivoles, consacrer dans le cours prosaïque de la vie des moments de repos et de loisir à la culture d'un art appliqué au perfectionnement des mœurs, ennoblir jusqu'aux plaisirs des sens et aux jouissances matérielles de la table, en y mêlant les glorieuses préoccupations de l'esprit ou les pures émotions de l'âme, n'est-ce pas là réaliser l'œuvre de la philosophie antique? n'est-ce pas là s'asseoir au banquet des sages, le front couronné de fleurs, la coupe pleine jusqu'au bord, l'œil brillant et radieux, le sourire sur les lèvres et la bouche murmurant les doux refrains des muses? On ignore peut-être jusqu'où va le pouvoir de ce mode puissant de civilisation; on ignore que, réussissant à développer parmi les hommes des sentiments de concorde et de fraternité, il tend non seulement à effacer les inégalités blessantes de la hiérarchie sociale, mais encore à éteindre les haines religieuses et à opérer la fusion des croyances au nom de l'éternelle harmonie qui règne dans les cieux.

La relation d'une fête de chœurs d'hommes célébrée en 1829 à Baden, dans le canton de l'Argow en Suisse, nous en fournit une preuve. Fondée en présence et pour ainsi dire sous les auspices de Pestalozzi, par des instituteurs primaires, la Société de chant argovienne, après avoir donné une première fête à Brugg, laquelle avait réuni cent cinquante de ses membres, puis une seconde à Lenzburg, où il s'en était trouvé jusqu'à trois cents de sept différents districts, réussit à en organiser une troisième, cette fois avec la coopération de neuf districts au lieu de sept. Sur ces neuf districts, quatre appartenaient au culte catholique et cinq au culte réformé, de sorte que l'on pouvait compter parmi les chanteurs à peu près autant de catholiques que de protestants.

L'arrivée des sociétés qui venaient former la réunion du *Saengerbund* offrit, dit-on, un charmant spectacle. Des voitures ornées de guirlandes et de branches de laurier portaient les chanteurs avec leurs bannières et leur emblème favori, la lyre antique, symbole qui fut celui des philosophes avant d'être celui des musiciens. C'était le jour de la Pentecôte. Le calme riant d'une matinée sereine disposait les cœurs à la célébration de la double fête religieuse et artistique qui allait avoir lieu. Un premier chant, un hymne de joie signala l'arrivée des membres du Saengerbund. Ceux-ci essayèrent d'abord entre eux quelques uns des morceaux qu'ils devaient exécuter devant le public. Cette courte répétition fut suivie d'un repos de quelques instants. Ensuite ils se rassemblèrent à l'hôtel de ville, se parèrent des bouquets que les dames avaient préparés pour eux, se donnèrent le bras, et laissant flotter leurs bannières, entrèrent processionnellement au son des cloches et à travers les rangs d'une foule compacte, dans l'église du culte réformé dont le portail était décoré de fleurs et où l'on avait eu soin de disposer une tribune spéciale pour les recevoir. Un témoin oculaire raconte avec quelle émotion et quel intérêt les assistants virent entrer ce corps de chanteurs composé d'individus pris dans toutes les classes de la société, appartenant à des religions

différentes et cependant réunis là dans un même but, celui d'honorer le Très-Haut par des accents pieux qui semblaient dire : « Seigneur, nous sommes tous égaux, nous sommes tous frères, nous sommes tous tes enfants. » On ne peut nier que ce ne fût là, au point de vue de la tolérance religieuse, un grand et noble enseignement. L'esprit le plus prévenu, le cœur le plus insensible, n'aurait pu se soustraire à l'influence généreuse de ce moment solennel où plusieurs centaines de catholiques et de protestants, abjurant devant Dieu les sentiments de haine religieuse que l'intérêt humain se plaît à fomenter au milieu d'eux, chantaient ensemble harmonieusement :

Donne-moi ta main avec confiance;
Sois mon frère, et avant ta dernière heure,
Ne détourne pas tes regards des miens.
Qu'il n'y ait qu'un seul temple où nous nous agenouillions ensemble,
Qu'un seul lieu vers lequel nous dirigions nos pas,
Qu'une seule félicité dont l'espoir nous enflamme,
Qu'un ciel pour toi et pour moi!

Des chœurs, des motets et d'autres morceaux d'ensemble de Naegeli, C.-M. de Weber, Kreuzer, Theodore Froehlich, Elster et Gerson, contribuèrent tour à tour à faire briller les voix mâles et sonores des exécutants. Cette fête intéressante du Saengerbund argowien fut terminée par un banquet qui eut lieu le soir à l'hôtel de ville. On y tint un discours qui fut un nouvel appel à l'esprit de tolérance et de fraternité. En voici la substance en quelques mots : « Frères, » disait l'orateur, nous sommes dans la même salle où nos ancêtres, il y a près d'un siècle, aveuglés par de funestes » passions, engagèrent de déplorables luttes au nom de leur foi religieuse Aujourd'hui, après bien des vicissitudes, » après de longues années passées dans l'erreur, voici des citoyens de presque tous les districts de ce canton, des » membres des deux confessions qui pour la première fois, dans la même enceinte, mus par le plus touchant accord, » oublient les haines du passé et entonnent non plus un chant de guerre, mais l'hymne de la fraternité. » Des vivat unanimes répondirent à ce discours. On chanta ensuite un *Lied* d'Emmanuel Froehlich sur une melodie de Naegeli et Naegeli lui-même, qui assistait à ce banquet, reçut de l'un des membres du Saengerbund un poétique hommage. Dans la pièce de vers qui lui fut adressée, et que l'on trouve à la source que j'indique plus bas, il est proclamé et reconnu le créateur du chant d'ensemble en Suisse et le père de toutes les institutions chorales des différents cantons. Naegeli, ou comme on se plaisait à l'appeler, le *père Naegeli* (*der Vater Naegeli*), n'avait point usurpé cette réputation ; nous avons vu plus haut qu'il fut le premier et le plus actif propagateur de la musique chorale d'après la méthode d'enseignement fondée par Pestalozzi. Cependant des *Tafellieder*, ou refrains de Liedertafeln, des quatuor de différents caractères, et le *Lied* particulier des chanteurs argowiens, avaient succédé aux toasts et aux discours. Le repas terminé, les membres de la société chorale de Baden accompagnèrent en chantant leurs hôtes et alliés jusqu'à leurs voitures : le signal du départ fut donné et les hourras d'adieux se perdirent dans le lointain (1).

Une seule chose serait peut-être assez puissante pour troubler la paix des cœurs et l'harmonie des voix dans les réunions des sociétés chorales. C'est l'institution des concours et des distributions de prix qui ont pour but de stimuler le zèle des chanteurs et des directeurs de ces sociétés, mais qui, par des blessures plus ou moins profondes faites à l'amour-propre individuel ou à l'esprit de corps, seraient dans le cas, si l'on n'y prenait garde, de susciter des haines et des rancunes très funestes à la bonne organisation aussi bien qu'à la prospérité des associations chorales. Il est vrai que l'Allemagne n'a pas ce résultat à craindre, parce que les intérêts personnels des amateurs et des artistes y sont généralement subordonnés aux intérêts généraux de l'art. Mais dans des pays comme la France, où l'éducation musicale est peu avancée et où l'amour du chant est encore tiède, les conflits et les rivalités sont beaucoup plus à redouter. Quoi qu'il en soit, on doit considérer comme une preuve de la bonne harmonie qui existe tant au delà du Rhin qu'en Suisse, en Hollande et en Belgique, parmi les musiciens de toutes les classes, le nombre extraordinaire de fêtes de musique vocale et instrumentale données depuis un certain espace de temps avec le concours des sociétés lyriques et philharmoniques de tout genre. Le nombre de ces fêtes est vraiment considérable.

(1) *Eutonia, eine hauptsaechliche paedagogische Musikzeitschrift herausgegeben*, von J.-G. Hientzsch. Breslau, 1829. *Zweiten bandes, drittes heft*, p. 288 et suiv.

J'ai sous les yeux une brochure (1) qui en contient une nomenclature assez étendue; mais cette nomenclature est loin d'être complète. Elle admet selon le classement ci-après :

1° Depuis 1786 jusqu'à nos jours, les fêtes musicales célébrées avec le seul concours des musiciens de la localité même où la fête est donnée.

2° Depuis 1802 jusqu'à nos jours, les fêtes musicales célébrées avec la coopération des musiciens étrangers à la localité et invités *ad hoc*.

3° Depuis 1813 jusqu'à nos jours, les fêtes musicales célébrées avec la participation des Liedertafeln.

4° Depuis 1826 jusqu'à nos jours, les fêtes musicales uniquement formées par la réunion des sociétés de chant, des Liedertafeln et autres cercles de musique vocale.

Cette dernière espèce est la seule qui se rapporte directement à notre sujet. Elle a revêtu quatre formes spéciales:

A. Depuis 1826 jusqu'à nos jours, les fêtes de chant choral avec le concours et la réunion générale des sociétés étrangères dans un lieu déterminé.

B. Depuis 1841 jusqu'à nos jours, les fêtes de chant choral avec distribution de prix pour les sociétés chorales qui en ont mérité.

C. Depuis 1842 jusqu'à nos jours, les fêtes de chant accompagnées d'exercices gymnastiques.

D. Depuis 1833 jusqu'à nos jours, les fêtes de chant données par les choristes d'une même localité avec invitations officieuses aux sociétés des autres localités d'y prendre part.

Un grand nombre de fêtes mentionnées dans cette brochure ont eu lieu dans de petites villes, dans des bourgs, dans des ruines de châteaux féodaux, sur un fleuve ou sur un lac, et généralement dans les contrées les plus pittoresques de la Suisse et de l'Allemagne. Quelques unes ont été célébrées pour une solennité populaire ou nationale, comme la fondation ou l'inauguration d'un monument destiné à consacrer la mémoire d'un grand homme. C'est ainsi qu'à Zurich les vivat et les chants des sociétés chorales des divers cantons de la Suisse ont salué le buste et le monument de Naegeli, le jour où le public a été admis à le contempler : touchant hommage qui rappelle que Naegeli fut l'un des plus actifs propagateurs de l'enseignement de la musique dans les classes populaires (2).

Pour avoir une idée approximative du mouvement toujours plus actif et plus étendu qui s'opéra dans une période de quelques années en faveur de la culture du chant d'ensemble, il n'est peut-être pas inutile de jeter un coup d'œil sur les listes suivantes, lesquelles concernent l'espèce de société de chant choral dont nous nous occupons.

Fêtes des chanteurs du lac de Zurich.

1. Meilen	17	avril	1826.	12. Waedensweil	30	mai	1836.
2. Waedensweil	11	septembre	1826.	13. Kussnacht	29	mai	1837.
3. Staefa	9	mai	1827.	14. Staefa	29	mai	1838.
4. Horgen	4	juin	1828.	15. Maennedorf	27	mai	1839.
5. Richtersweil	15	juin	1829.	16. Neumuenster (700 chanteurs)	15	juin	1840.
6. Meilen	5	juillet	1830.	17. Thalweil	7	juin	1841.
7. Waedensweil	27	juin	1831.	18. Rappersweil	24	mai	1842.
8. Staefa	17	juin	1832.	19. Zurich (1,200 chanteurs de 11 cantons)	25	juillet	1843.
9. Kreuz	29	juillet	1833.	20. Hombrechts kon	10	juin	1844.
10. Horgen	23	juin	1834.	21. Meilen	2	juin	1845.
11. Meilen	23	juin	1835.	22. Horgen	18	mai	1846.

Fêtes chorales du Würtemberg avec le concours des sociétés étrangères.

1. Plochingen		juin	1827.	9. Goeppingen	3	mai	1836.
2. Esslingen	4	juin	1828.	10. Reutlingen	19	juillet	1337.
3. *Ibid.*	15	juin	1829.	11. Geisslingen	19	juillet	1838.
4. *Ibid.*	30	mai	1830.	12. Kirchheim	14	juillet	1839.
5. *Ibid.*		mai	1831.	13. Ludwigsburg (2,000 chanteurs, 7 Liedertafeln)		mai	1840.
6. *Ibid.*	17	juin	1832.	14. Esslingen (2,000 chanteurs)	24	juin	1842.
7. Schorndorf	14	août	1834.	15. Tubingen	9	juillet	1843.
8. Nürtingen	23	juin	1835.				

(1) Cette brochure a pour titre : *Verzeichniss deutscher Musik und Gesang-Feste. Den beim grossen deustchen Saengerfeste in Lubeck am 26 bis 29 juni 1847 versammelten Liedertafeln gewidmet. Schleusingen*, 1847, *Conrad Glaser*, br. in-4. (Liste des fêtes allemandes de musique et de chant, dédiée à la réunion des *Liedertafeln* présentes à la grande fête chorale allemande donnée à Lubeck du 26 au 29 juin 1847.)

(2) Le monument porte l'inscription suivante : *Die schweizerischen Saenger Vereine ihrem Vater Naegeli* (Les sociétés de chant de la Suisse à leur père Naegeli).

Fêtes des sociétés de chant du Würtemberg.

1. Ludwigsburg	8	juin	1845.
2. Herrenberg (1,000 chanteurs)	24	juin	1845.
3. Tuttlingen	24	juin	1845.
4. Isny (sur le Bodensée)	25	juillet	1845.

Par les listes qui précèdent, par d'autres qui ne peuvent trouver place ici, et par des documents de différente nature, tels que programmes, annonces et comptes rendus de concerts, on arrive à établir approximativement que le nombre des fêtes données en Allemagne par des sociétés de chœurs d'hommes dans une période de vingt années a suivi la progression suivante :

1826, 2 ; 1827, 2 ; 1828, 2 ; 1829, 2 ; 1830, 2 ; 1831, 3 ; 1832, 4 ; 1833, 6 ; 1834, 11 ; 1835, 13 ; 1836, 13 ; 1837, 17 ; 1838, 11 ; 1839, 23 ; 1840, 19 ; 1841, 18 ; 1842, 20 ; 1843, 30 ; 1844, 36 ; 1845, 47 ; 1846, 74 : ce qui donne un total de 355 réunions musicales de chœurs d'hommes ; chiffre que de nombreuses omissions dans les calculs que l'on a pu faire jusqu'à ce jour rendent sans doute bien inférieur à celui que la réalité pourrait exactement fournir. Toujours est-il que c'est là un résultat considérable d'après lequel on est conduit à penser que le chant pour voix d'hommes deviendra l'une des branches les plus importantes de l'art, et l'un des éléments de moralisation et de civilisation les plus puissants que l'on ait jamais employés. Voici à présent une nomenclature de quelques unes des fêtes de chant les plus remarquables qui ont eu lieu en divers pays depuis 1821, et qui sont destinées par les circonstances intéressantes qui s'y rattachent, ou bien par le mode grandiose de leur organisation, à faire époque dans les annales de sociétés de chœurs d'hommes.

Années.	Dates du mois.	Nature particulière de la fête.	Endroits où elle a lieu.	Détails particuliers.
1821.	25 décembre. .	....	Berlin (Prusse)	Fête des chœurs de soldats de l'armée prussienne.
1826.	....	....	Birr (Suisse)	Première réunion des chanteurs de l'Argow aux funérailles de Pestalozzi.
1829.	Pentecôte	....	Baden (Suisse)	Troisième réunion des chanteurs de l'Argow, comprenant les sections chorales de quatre districts catholiques et de cinq districts réformés.
1829.	15 juillet	....	Grœditz (Silésie)	Fête annuelle de chœurs d'hommes, donnée par les écoles de chant de Haynau et de Goldberg. On y exécute des morceaux spécialement écrits pour voix d'hommes.
1832.	29 mars	....	Meiningen	Fête de chant de l'association chorale dirigée par Elster et Hummel. 500 individus du sexe masculin y chantent des *Lieder* à plusieurs parties.
1832.	26 août	*d*	Nuremberg	Fête de chœurs d'hommes célébrée le jour de naissance de Louis Ier.
1833.	22 août	*a*	Iena	Fête de chant. 400 chanteurs.
1834.	10 juillet	*a*	Frisch-Haff (Prusse)	Fête de chant donnée sur un navire.
1835.	9 juillet	*d*	Moeskirch	Fête des chœurs d'hommes de la Société de Sainte-Cécile.
—	8 août	*a*	Mayence	Fête de Guttenberg. — Pose de la pierre fondamentale du monument de Guttenberg.
—	13 août	*a*	Iena	Fête de chant. Exécution d'un oratorio : *les Apôtres de Philippi*, composé et dirigé par le docteur Lœwe.
—	4 octobre	*d*	Munich	Jubilé pour la vingt-cinquième année du règne du roi de Bavière. Stunz dirige un chœur de 800 chanteurs.
1836.	19 juin	*a*	Saint-Gall	Fête de chant. 900 chanteurs.
1837.	28 juin	*a*	Irgendorf	Fête des chanteurs suisses de Burgdorf. Exécution fort remarquable de chœurs chantés par des paysans.
—	14 août	*a*	Mayence	Inauguration de la statue de Guttenberg. *Le Serpent d'airain*, oratorio pour chœurs d'hommes composé par Lœwe. 1,200 chanteurs.
1838.	29 juillet	*a*	Francfort	Fête de la création de la Société mozartienne, par Speyer. 730 chanteurs. Publication d'un album comme monument commémoratif
1839.	8 mai	*a*	Stuttgardt	Inauguration du monument de Schiller par le *Liederkraenz*. 1,000 chanteurs.
1840.	8 juin	*a*	Heilbronn	Fête de chant. 1,000 chanteurs.
—	12 juillet	*a*	Erlangen	Deuxième fête des chanteurs franconiens. 400 chanteurs et 100 instrumentistes.
1841.	mai	*a*	Ludwisburg	Treizième fête générale de chant du Würtemberg. 2,300 choristes ou réunion de 74 Liedertafeln.
—	juillet	*d*	Archangel (Russie)	Fondation d'une société ou réunion de chant allemande.
—	4 septembre	*b*	Bruxelles (Belgique)	Concours entre des sociétés de chant. La *Liedertafel d'Aix-la-Chapelle* l'emporte.
—	25 octobre	*a*	Detmold	Septième fête de chant de l'Allemagne septentrionale célébrée dans la vallée de Teutoburg. — Pose de la pierre fondamentale du monument de Hermann
1842.	5 juin	*a*	Aarau	Première fête de chant de l'Union helvétique. 1,500 chanteurs. Sérénade donnée à Zschokke.
—	23 juin	*c*	Plauen	Fête de chant et de jeux gymniques du Voigtland (canton de Vaud). On y remarque des paysans *en cheveux blancs, qui chantent à ravir (sic)*.
—	24 juin	*a*	Esslingen	Quatorzième fête des chanteurs wurtembergeois. 2,000 chanteurs.
—	8 août	*a*	Dresde	Grande fête de chœurs d'hommes. 570 chanteurs.

Années.	Dates du mois.	Nature particulière de la fête.	Endroits où elle a lieu.	Détails particuliers.
1843.	25 juillet.....	*b*	Zurich (Suisse)..........	Deuxième fête de chant de l'Union helvétique. Dix-neuvième fête de la Société du lac de Zurich (1). Concours de chant. 2,000 chanteurs de onze cantons.
1844.	10 février....	....	Manchester (Angleterre)...	Fête musicale à laquelle participe une société de chœurs d'hommes fondée à Manchester en 1841.
—	7 juillet.....	*a*	Lubeck (Allemagne)......	Fête de chant de l'Allemagne septentrionale. 400 chanteurs, ou réunion de vingt et une Liedertafeln.
—	7 juillet....	*b*	Gand (Belgique).........	Concours de chant. La société de Cologne remporte le prix.
—	7 juillet.....	*a*	Freising................	Première fête de chanteurs bavarois. 400 chanteurs, ou réunion de quinze Liedertafeln.
—	6 août......	*a*	Meissen................	Fête de chant de la Saxe. 1,000 chanteurs.
—	1er octobre...	*d*	....	Fondation de la première société autrichienne de chœurs d'hommes par le docteur Schmidt, rédacteur de la *Gazette musicale de Vienne*.
1845.	24 juin......	*a*	Herrenberg.............	Fête générale de chant du Wurtemberg. 1,000 chanteurs.
—	19 juillet	*b*	Marburg................	Fête et concours de chant.
—	août......	*a*	Würzbourg.............	Première fête générale des chanteurs allemands. 1,900 chanteurs de cent huit sociétés.
—	15 septembre .	*a*	Gotha..................	Troisième fête des chanteurs thuringiens. 1,000 chanteurs. — La reine d'Angleterre, Victoria, y assiste.
—	15 septembre .	*b*	Bruxelles..............	Fête et concours de chant. Le premier prix est remporté par la Société des chœurs d'hommes de Cologne.
1846.	1er juin.....	*d*	Baltimore..............	Concert de chanteurs allemands.
—	....	*a*	Philadelphie............	Fête des chanteurs allemands.
—	9 août......	*a*	Neustadt sur la Haardt....	Fête chorale. On y remarque des paysans qui chantent une composition difficile en style fugué.
1847.	27-28 juillet..	*a*	Naumburg..............	Deuxième fête annuelle de l'alliance (*Saengerbund*) des sociétés chorales de la Saale.
—	23-24 août...	*a*	Eisenach...............	Grande fête de chant de l'alliance des chanteurs thuringiens. Réunion de vingt-six sociétés de chœurs d'hommes.
1848.	13-14 août...	*a*	Berne..................	Grande fête de l'association des chanteurs réunissant près de 2,500 choristes. Concours de chant entre dix-huit sociétés de chœurs d'hommes de huit cantons.
1849.	....	*b*	Vienne.................	Grand concert de la Société de chœurs d'hommes de Vienne.
1850.	18 août......	*a*	Anvers (Belgique)........	Fête communale d'Anvers. Concours de chant ouvert par l'Association royale des sociétés lyriques d'Anvers. Plusieurs sociétés étrangères y prennent part. La Société de la Grande-Harmonie de Bruxelles obtient un prix; la Société de chant de Cologne (*Maennergesang-Verein*) remporte deux prix.
1851.	9 juin......	*a*	Heilbronn..............	Deuxième fête de l'Association (*Saengerbund*) des chanteurs souabes, à laquelle participent soixante sociétés chorales.
—	3 août	*a*	Neustadt-Eberswalde	Cinquième fête chorale de l'Association de chanteurs. Trente et une Liedertafeln fournissent leur contingent à cette fête, à laquelle participent en outre 1,000 chanteurs amateurs.
1852.	26 septembre .	*d*	Bruxelles..............	Grand concours de chant d'ensemble entre toutes les sociétés belges partagées en deux catégories : d'un côté les sociétés des communes rurales, au local de la Grande-Harmonie; de l'autre, les sociétés d'ouvriers, ainsi que celles des villes de premier et de second rang, au Temple des Augustins. Des prix sont décernés après le concours.
1853.	juin......	....	Londres................	Arrivée et séjour à Londres, pendant vingt jours, de la Société des chœurs d'hommes dite *Maennergesang-Verein* de Cologne. Dix concerts environ sont donnés par cette société au profit de l'œuvre de la construction du dôme de la cathédrale de Cologne; ils rapportent 25,000 thalers. Le *Maennergesang-Verein* est reçu un lundi, à 9 heures du matin, par la reine Victoria et sa famille, dans le vestibule du palais de Buckingham. — Retour de la société à Cologne le 25 juin. Elle reçoit en présent de la reine Victoria, par l'intermédiaire du consul Curtis, une cruche d'argent ciselé avec des ornements en or et cette inscription : *Presented by Her Majesty queen Victoria to the kolner Maennergesang-Vereine. In commemoration of their having sung at Buckingham palace upon the 20th June* 1853. — Une médaille commémorative est aussi frappée en son honneur.
1853.	24-25 juillet..	*d*	Goerlitz...............	Grande fête de chœurs d'hommes. Plus de quarante-cinq sociétés chorales y prennent part, formant un ensemble de 1,100 chanteurs. Concerts donnés en plein air. Concours, le 25, entre les diverses sociétés de chœurs d'hommes (2).

(1) C'est celle dont il a déjà été question dans la nomenclature des fêtes de Zurich.

(2) On trouve des articles détaillés sur toutes ces fêtes, de même que sur les grands festivals et concerts monstres donnés chez différentes nations, dans les revues périodiques et journaux de musique de l'Allemagne, entre autres dans les suivants : *Leipziger allgem. musik. Zeitschrift*, publié par Breitkopf (ann. 1799 et suiv.); *Berliner allgem musik. Zeitung*, publié par B.-A. Marx (ann. 1805 et suiv.); *Wiener allgem. musik. Zeitung*, publié par F.-A. Kanne (ann. 1817 et suiv.); *Eutonia*, publié à Breslau par Hientzsch (ann. 1825 et suiv.); *Cæcilia*, publié par les frères Schott, à Mayence (ann. 1824 et suiv.); *Neue Zeitschrift für Musik* , publié à Leipzig par Robert Schumann (ann. 1832 et suiv.); *Neue allgemeine musik. Zeitung*, publié à Vienne par le docteur Aug. Schmidt (ann. 1841 et suiv.); *Karlsruher musikalische Zeitschrift*, pu-

Il résulte des documents qui précèdent, et qui ne sont cependant autre chose qu'un simple aperçu, que des sociétés de chœurs d'hommes établies dans des pays étrangers à l'Allemagne, ainsi qu'à la Belgique et même à notre continent, par exemple à Manchester dans la Grande-Bretagne, à Archangel en Russie, à Philadelphie et à Baltimore en Amérique, instituent des réunions et donnent des fêtes de chant à l'instar de celles qui se célèbrent au delà du Rhin avec tant d'éclat et une pompe si pittoresque. On va se demander pourquoi je n'ai pas encore cité la France, et si la France doit toujours être nommée la dernière quand il s'agit d'efforts tentés en faveur du progrès de l'art. A vrai dire, jusqu'à une époque assez rapprochée des temps actuels, il semble que la France ait ignoré la manière de former de grandes réunions musicales sur le plan des concerts monstres d'Allemagne et des festivals ou meetings d'Angleterre. Toutefois, sous la première république, elle avait réalisé quelque chose d'analogue dans les ensembles de musique vocale et instrumentale qui concouraient à l'exécution des hymnes et des chants patriotiques les jours de grandes cérémonies nationales. C'est ainsi que la fête de l'*Être suprême*, au champ de Mars, fut conçue d'une manière tout à fait grandiose; un chœur nombreux de chanteurs s'y fit entendre sous la direction de Gossec. Cependant il n'est rien resulté de là pour l'objet dont nous nous occupons. Plus tard, on rencontre quelques tentatives isolées de concerts monstres; mais le charlatanisme mettait souvent dans le programme des promesses que l'on n'avait pas la loyauté de remplir. Les moyens matériels d'exécution laissaient d'ailleurs presque toujours à désirer; l'art d'exercer les masses, de les faire manœuvrer avec ordre, d'en obtenir un ensemble satisfaisant, restait inaccessible aux directeurs de ces entreprises. Il appartenait à une association de bienfaisance qui dispose à peu près aujourd'hui de toutes les forces musicales du pays, de concevoir la possibilité de ces grandes solennités artistiques et d'y faire régner un éclat qu'elle seule est en mesure de leur donner.

On a compris que je veux parler de l'*Association des artistes musiciens*, fondée en janvier 1843, par un ami éclairé des lettres, des arts et de l'humanité, M. le baron Taylor, avec le concours de quelques personnes au dévouement desquelles les circonstances m'ont accordé l'honneur de pouvoir joindre mes propres efforts. Cette association a déjà donné au bénéfice de sa caisse de secours plusieurs fêtes qui ont obtenu un immense succès et dont les excellents résultats ont servi à la fois les intérêts de l'art et ceux de la charité. A ces diverses fêtes ont participé la fleur des musiciens de France, les sociétés chorales les mieux organisées; quelquefois des musiques de régiments, ainsi que les chœurs des braves orphéonistes de l'armée. La description de ces fêtes ne rentre pas dans le cadre que je me suis tracé; mais je ne puis passer sous silence celles qui ont contribué aux progrès du chant choral, et qui, pour la plupart, sont dignes d'être comparées à un grand nombre des festivals d'Allemagne et de Belgique. Je commencerai par la fête de l'alliance des Lettres, des Arts et de l'Industrie, organisée par les comités des six associations de littérateurs, d'artistes (1) et d'industriels. Elle fut donnée au parc et château d'Asnières, le 25 août 1850. Au nombre de ses éléments figurait une partie chorale de la plus grande richesse. Cette partie chorale ne se composait pas seulement des orphéonistes de Paris, des *Enfants de Paris*, des *Enfants de Lutèce*, des *Orphéonistes* de Caen, Rouen, Troyes, Auxerre, Beauvais, Saint-Florentin, Orléans, Melun, Montargis, Sens, Tonnerre, Arcis, elle réunissait encore toutes les sociétés chorales étrangères qui avaient pu se rendre à l'appel des membres de l'Association des artistes musiciens.

Ceux-ci, en effet, non contents de s'adresser à leurs confrères de la province, étaient entrés en relation avec un assez grand nombre de cercles lyriques et philharmoniques des nations belges et allemandes, tels que : la *Société des chœurs de Buerle*, la *Société royale de Méhul*, de Bruxelles; la *Société Philomèle*, de Louvain; la *Société philharmonique de la Fraternité*, de Deguze (Belgique); la *Société Willems genostschap*, de Gand; la *Société des mélomanes*, de Gand;

blié à Carlsruhe par feu le docteur F.-S. Gassner (ann. 1842 et suiv.); *Signale für die musikalische Welt*, Leipzig (ann. 1843 et suiv.); *Euterpe*, publié à Erfurt et Langensalza, par Hentschel (ann. 1841 et suiv.); *Teutonia für Maennergesang*, publié par Julius Otto et le docteur Schladebach, à Dresde (ann. 1846 et suiv.). On possède aussi quelques brochures exclusivement relatives à cet objet. Parmi ces monographies, on doit signaler, comme l'une des plus intéressantes et des mieux écrites, la suivante, qui a pour auteur un savant musicien, M. Gathy : *Erinnerung an das erste norddeutsche Musikfest zu Lübeck*, von Aug. Gathy; *Hamburg*, *Niemeyer*, 1840 (*Souvenirs de la première fête musicale allemande de Lubek*, par A. Gathy; Hambourg, 1840, avec pl.). M. Gathy, qui excelle à les décrire, sait aussi donner les meilleurs conseils sur la manière d'organiser ces sortes de fêtes. Déjà, dans plusieurs occasions, on a eu recours, pour cet objet, à ses lumières et à son expérience, et l'on peut dire qu'il a maintes fois contribué au succès de ces grandes solennités artistiques.

(1) Des auteurs et compositeurs dramatiques; des gens de lettres; des artistes dramatiques; des artistes musiciens; des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs; des inventeurs et artistes industriels.

la *Société Méhul*, d'Anvers; la *Société lyrique des artilleurs bourgeois*, d'Ath; la *Société musicale des amis réunis*, de Waeringhem; la *Société de Saint-Grégoire*, de Louvain; la *Société Rolland de Latre*, la société dite de l'*Echo de l'Escaut;* la *Société de Gauthier*, de Soignies; la *Société des amis réunis*, de Gand; la *Société lyrique*, de Synghen; la *Concordia*, de Bonn (Prusse); la *Société d'Orphée*, de Liége (1). Ainsi, pour la première fois, et grâce aux facilités accordées par les directeurs de chemins de fer, les sociétés lyriques de la Belgique et de la Prusse rhénane fraternisèrent avec les nôtres. Sur quel noble et utile appui n'avons-nous pas lieu de compter quand la grande ligne de Strasbourg, mettant les chemins de fer d'outre-Rhin en correspondance avec les nôtres, les artistes de l'Association française pourront inviter leurs confrères des contrées les plus reculées de l'Allemagne à venir embellir nos fêtes de bienfaisance (2).

Les masses chorales réunies pour la solennité du 2 août 1850 étaient dirigées par un de nos plus habiles ordonnateurs de fêtes de chant d'ensemble, M. Eugène Delaporte, assisté de ses collaborateurs les plus actifs et les plus dévoués. Elles formaient une réunion totale d'environ deux mille voix. Les orphéonistes exécutèrent différents morceaux et remportèrent tous les suffrages dans la *Cantate de l'alliance*. En cette circonstance, d'ailleurs, ils se distinguèrent sous plusieurs rapports, c'est-à-dire non seulement par leur manière de chanter, mais encore par leur esprit de concorde et par leurs sentiments hospitaliers. Les orphéonistes de Paris, entre autres, de leur propre mouvement et sans y avoir été obligés par les conditions réglementaires du programme, allèrent se placer en députation aux embarcadères des chemins de fer pour recevoir leurs confrères de la province et de la Belgique, et pour les conduire dans les logements qu'ils avaient retenus et préparés pour eux. Quelque temps après cet heureux commencement de nos rapports fraternels avec les artistes des autres pays, un grand concours de chant d'ensemble fut ouvert à Bruges. Toutes les sociétés chorales de la Belgique s'y disputèrent la palme. Le comité de l'Association des artistes musiciens, dans le but de rendre de plus en plus intimes les bonnes relations qui existent déjà entre les musiciens belges et l'association française, décida à l'unanimité, sur la proposition de son honorable président, M. le baron Taylor, qu'une médaille d'or de la valeur de cent francs serait offerte en prix par l'Association des artistes musiciens de France à l'une des sociétés victorieuses. Cette médaille, désignée au programme du concours sous le titre de *Prix d'honneur*, fut décernée par le jury de Bruges à la Société des chœurs de Gand. A la suite de cet événement, M. Vakenoere, président du concours, fut délégué auprès du comité de l'Association des artistes musiciens, afin de lui apporter l'expression verbale des sentiments de confraternité qui animent les sociétés belges.

Ayant entrepris de relater les principaux faits qui ont contribué depuis peu parmi nous au développement du chant d'ensemble, je ne saurais me dispenser de parler encore ici d'un festival donné à Strasbourg le 27 novembre 1850, avec le concours des soldats chanteurs de la garnison, sous les bienveillants auspices de l'autorité militaire, notamment du général Magnan, qui commandait alors les troupes de la division de l'Est. Les chœurs qui s'y firent entendre furent très applaudis, et ce fut justice, car ils firent preuve d'une grande sûreté d'attaque et d'une grande précision dans l'exécution de plusieurs morceaux chantés sans accompagnement (3). Ce sont là des progrès qui méritent d'être signalés et dont la France déjà peut s'enorgueillir. Mais ce qui assure de la manière la plus positive un avenir de splendeur à nos réunions de chant, c'est le rôle important assigné aux sociétés chorales dans le congrès musical organisé par les soins de l'Association et tenu à Troyes les 1er, 2 et 3 juin de l'année 1851. Jamais imagination d'artiste ne rêva une fête plus belle. La première journée de ce festival fut remplie par des concours de chant d'ensemble et de musique militaire; la deuxième par l'exécution de la messe de l'*Orphéon* et par un concert de musique religieuse ou concert spirituel; enfin, la troisième par un grand concert vocal et instrumental. Les armées chantantes qui figuraient dans le premier tournoi se composaient de la députation de la Société de Leerne Saint-Martin, arrondissement de Gand; de la *Société des chœurs*, de Gand; des *Orphéonistes lillois;* de la *Société des enfants de Paris;* de l'*Orphéon* du Conservatoire de Paris; de l'*Orphéon* de Sens; de l'*Orphéon* de Nemours; de la députation de l'*Orphéon* de Nogent; de la *Société de l'Orphéon* de Troyes, de l'*Ecole normale;* des élèves du collége et des élèves de l'école de chant des

---

(1) Toutes ces sociétés ont cordialement répondu à l'appel de l'Association des artistes musiciens. Elles seraient toutes venues à la fête si les inondations de la Belgique et les sinistres qu'elles occasionnèrent n'eussent été, pour quelques unes d'entre elles, un insurmontable obstacle. Néanmoins presque toutes ont pris part à cette grande solennité, et celles qui n'ont pu y assister en corps se sont fait représenter par un certain nombre de délégués.

(2) Ces lignes étaient écrites avant 1852.

(3) Voy. dans la *Revue et Gazette musicale*, 22 décembre 1850, l'article où j'ai rendu compte de cette solennité.

écoles communales. Après leur réunion dans la salle du concours disposé dans l'intérieur de la halle au blé de Troyes, les membres du jury prirent place sur les bancs qui leur étaient réservés, et la musique du 8e hussards, placée au-dessus des gradins occupés par les orphéonistes, joua un morceau pour annoncer l'ouverture du concours. L'école normale de Troyes entra la première en lice; elle fut suivie des élèves du collége qui chantèrent un chœur, puis des élèves des écoles communales qui exécutèrent aussi un morceau. Les élèves du collége et des écoles communales furent suivis à leur tour par l'Orphéon de Sens et celui-ci par les Orphéons de Nemours et de Troyes. Vint ensuite l'*Association des enfants de Paris*, laquelle succéda à l'Orphéon de Lille, et finalement les chanteurs de Gand. Les résultats de ce concours donnèrent lieu à la distribution des récompenses suivantes, distribution qui se fit le deuxième jour du congrès.

PREMIÈRE DIVISION.

Premier prix. Une médaille d'or et un tableau donné par M. le ministre de l'intérieur à la Société des chœurs de Gand, dirigée par M. Charlot.

DEUXIÈME DIVISION.

Premier prix. Une médaille d'or à la Société des orphéonistes Lillois, dirigée par M. Ferdinand Lavainne. — Deuxième prix. Une médaille d'or à la Société des enfants de Paris, dirigée par M. Devin. — Troisième prix. Une médaille de vermeil à l'Orphéon du Conservatoire de Paris, dirigé par M. Batiste.

TROISIÈME DIVISION.

Premier prix. Une médaille de vermeil à la Société de l'Orphéon de Troyes, dirigée par MM. Arnaud et Uffoltz. — Deuxième prix. Une médaille d'argent à la Société de l'Orphéon de Nemours, dirigée par M. Seuglet.

QUATRIÈME DIVISION.

Prix unique. Une médaille d'argent obtenue par les élèves des cours de musique vocale des écoles communales de Troyes, dirigés par M. Arnaud.

Peu de temps après, le dimanche 28 septembre de la même année, eut lieu dans la ville de Melun le premier concours annuel ouvert d'une part entre les *Orphéons* du département de Seine-et-Marne et ceux des départements limitrophes, et, d'autre part, entre les corps de musique militaire des mêmes départements. Ce double concours fut encore organisé par le comité central de l'Association des artistes musiciens, conformément à la décision du conseil général et sous les auspices de M. de Vincent, préfet de Seine-et-Marne. Dès huit heures du matin arrivèrent à Melun, par le chemin de fer, des musiques de la garde nationale et des groupes d'orphéonistes accourus de trente lieues à la ronde pour entrer en lice. A neuf heures, M. le baron Taylor, membre de l'Institut, président fondateur de l'Association des artistes musiciens, accompagné des membres du comité désignés pour composer les jurys spéciaux, était reçu officiellement par une députation de l'autorité. La ville était en émoi, et des visiteurs arrivaient de toutes parts. La foule se pressait surtout aux abords de la vieille église de Saint-Aspais, où les orphéonistes de la province étaient réunis pour chanter l'office divin. Après la messe, qui fut exécutée par une centaine de voix, sous l'excellente direction de M. E. Delaporte, les corps de musique et les *Orphéons*, bannière en tête, se réunirent à l'embarcadère du chemin de fer dans l'ordre qui leur avait été préalablement indiqué. Quelques instants après, une salve d'artillerie annonçait que le cortége se mettait en marche, se rendant à l'hôtel de la préfecture, où l'attendaient, pour le passer en revue, le préfet, M. le président Taylor, M. le général de Rillette, commandant le département, M. Drouin de l'Huys, représentant de Seine-et-Marne, le conseil général, les autorités municipales et les membres du jury. La revue terminée, les corps de musique militaire se dirigèrent vers la grande place et les corps d'orphéonistes vers le théâtre, lieux qui leur avaient été respectivement désignés pour les concours. Nous ne suivrons pas les premiers dans la lice, nous n'avons pas ici à nous occuper d'eux. Les seconds seuls nous intéressent en ce moment, et nous allons faire connaître les résultats de leur brillant tournoi. Après une lutte qui n'avait pas duré moins de quatre heures, le jury, présidé par M. Prumier, professeur au Conservatoire, décerna les prix dans l'ordre suivant :

SECTIONS DES ORPHÉONS DE PROVINCE.

Prix d'honneur. Médaille d'or offerte par le président de la république à celui des Orphéons de Seine-et-Marne qui se distinguerait le

plus dans le concours à l'Orphéon de Meaux, dirigé par M. Torchet. — PREMIER PRIX. Médaille de vermeil à l'Orphéon de Nemours, dirigé par M. Langlet. — DEUXIÈME PRIX. Médaille de vermeil à l'Orphéon de Melun, dirigé par M. Berthet. — TROISIÈME PRIX *ex æquo*. Médaille d'argent aux Orphéons de Sens dirigés par M. Courageux, et à ceux de Fontainebleau, dirigés par M. Duquat. — PRIX D'ENCOURAGEMENT. Médaille de bronze à l'Orphéon de Lagny, dirigé par M. Desaint. En dehors du concours, une médaille d'argent fut accordée à l'Orphéon de Villeneuve-l'Archevêque.

SECTION DES SOCIÉTÉS DE PARIS.

PREMIER PRIX. Médaille d'or aux Enfants de Lutèce, dirigés par M. Gobert. — DEUXIÈME PRIX. Médaille de vermeil à la classe populaire de chant d'ensemble du Conservatoire, dirigée par M. Batiste. — TROISIÈME PRIX. Médaille d'argent aux élèves de M. Foulon, sous la direction de leur professeur. — QUATRIÈME PRIX. Médaille d'argent offerte par le jury aux Enfants de la Seine, dirigés par M. Étiard.

A cinq heures, une nouvelle salve d'artillerie annonçait la distribution solennelle des prix. Les Orphéons étaient venus se joindre aux musiques. Sur l'appel de l'un des membres du jury, les chefs des corps lauréats vinrent successivement recevoir des mains de M. le préfet, aux applaudissements d'une foule sympathique, les récompenses qu'ils avaient méritées. Après la distribution des médailles, M. le président ayant adressé aux concurrents une courte et chaleureuse allocution, la fête se termina, comme elle avait commencé, dans l'ordre le plus parfait (1).

Rien n'est plus beau, plus touchant que ces pacifiques démonstrations à ciel ouvert, dit M. Jules Simon, notre confrère de l'Association des artistes musiciens, dans un intéressant article consacré à la relation de la charmante fête de Melun. Puis il ajoute : « Un jour viendra où chaque ville de France aura son orphéon particulier et sa société » philharmonique ; alors les arts offriront à l'activité du peuple un aliment plus sain et plus choisi. Sous leur influence, » les mœurs publiques se modifieront et s'amélioreront ; une noble émulation tiendra l'intelligence en éveil, et l'en- » seignement sera puissamment secondé par l'appât de ces récompenses publiques devenues l'objet de la louable ambi- » tion publique des artistes. Les concerts, les festivals, les concours, les messes, se multiplieront de toutes parts, sous » les auspices de l'autorité, et ces solennités brilleront d'un éclat dont il est facile de se faire une idée, lorsqu'on songe » à la richesse et au nombre des éléments dont l'Association pourra disposer. Par ces faits, l'art prendra des propor- » tions dignes de lui et de sa mission dans le monde ; il resserrera les liens sociaux en apprenant aux hommes à se » connaître et à s'aimer, et ainsi s'accomplira l'œuvre de la musique considérée au point de vue supérieur de la mo- » rale et de la législation. »

Oui, sans doute, l'élan est donné, nous voulons marcher sur les traces de l'Allemagne ; nous voulons, par notre zèle et nos efforts, l'égaler sur le terrain de l'harmonie. C'est à l'Association des artistes musiciens qu'il appartient de pousser l'art dans cette voie glorieuse. On ne saurait donc trop vivement l'engager à donner annuellement, avec la coopération de toutes les sociétés lyriques de la France et des pays étrangers qu'elle pourra réunir, des fêtes semblables au congrès de Troyes ou même entièrement consacrées à la musique vocale d'ensemble sans accompagnement.

Je terminerai ce chapitre par une liste des assemblées musicales qui ont eu lieu en France à différentes époques et dont il nous importe de prendre date, parce qu'elles marquent les premiers pas que nous avons faits dans la culture du chant choral. Or, en toute chose, les commencements ont un degré particulier de mérite et d'intérêt. La raison en est simple, c'est que les difficultés y abondent et qu'ils coûtent beaucoup, ainsi que le donne à entendre le vieil axiome : *Omne principium grave.*

Fêtes de l'Orphéon de Wilhem.

1836.	18 décembre..	Paris..................	Première réunion publique des Orphéonistes, et première exécution en public d'un chœur pour voix d'hommes sans accompagnement : *Le retour dans la patrie*, de Spaeth.
1837.	....	Paris.	Fête donnée à Wilhem par les Orphéonistes. Exécution d'une cantate pour voix d'hommes, à trois parties, sans accompagnement, composée par M. Hubert. On chante aussi la *Marche allemande*, d'Eisenhofer.
1838.	....	Paris..................	Réunion des Orphéonistes et exécution publique de la cantate de M. Hubert.
1842.	26 avril......	....	Mort de Wilhem. — (M. Joseph Hubert, jusqu'alors répétiteur en chef, succède à son maître dans les fonctions de directeur de l'Orphéon.)
1845.	....	Paris..................	Grande réunion publique des Orphéonistes dans la salle du cirque des Champs-Élysées. Les choristes hommes y exécutent, pour la première fois, le chœur de Grétry : *La garde passe*.

(1) *Revue et Gazette musicale de Paris*, 18e année, n° 40, 5 octobre 1851, p. 325, art. de M. Jules Simon.

1846.	....	Paris..................	Grande réunion publique des Orphéonistes dans la salle du cirque des Champs-Élysées. Exécution du chœur des *Soldats* par Grisar.
1847.	....	Paris..................	Grande réunion publique des Orphéonistes dans la salle du cirque des Champs-Élysées. Exécution du *Chant de guerre* par Thys, et du chœur des *Enfants de Paris* par Adolphe Adam.
1848.	....	Paris..................	Grande réunion publique des Orphéonistes dans la salle du cirque des Champs-Élysées. Exécution de deux morceaux pour voix d'hommes sans accompagnement : *la Républicaine* par Lysberg, et *le Vengeur* par Danela.
1849.	....	Paris..................	Grande réunion publique des Orphéonistes dans la salle du cirque des Champs-Élysées. Exécution du *Chant des forgerons*, composé pour l'Orphéon par Halévy, et chanté par les choristes hommes; on exécute aussi la *Marche républicaine* d'Adolphe Adam.
1850.	....	Paris..................	Grande réunion publique des Orphéonistes dans la salle du cirque des Champs-Élysées. Exécution de trois chœurs pour voix d'hommes : *le Commencement du voyage* par Zimmermann, *le Retour dans la patrie* par Ermel, et *l'Enclume* par Adolphe Adam.

D'après une statistique que j'ai sous les yeux, l'augmentation progressive du nombre des orphéonistes de Paris aux réunions générales, de 1836 à 1846, c'est-à-dire dans une période de dix années, a été la suivante :

En 1836......	300	En 1841......	600	En 1845......	1000
1838......	450	1843......	650	1846......	1600
		1844......	760		

Fêtes de l'Association des artistes-musiciens.

1849.	....	Auxerre................	Premier festival d'Auxerre donné au bénéfice de la caisse de secours et de pensions de l'Association. Les orphéonistes de l'Yonne, ouvriers pour la plupart, concourent à l'exécution des chœurs, et font une collecte entre eux dont ils offrent le produit à l'Association.
—	....	Auxerre................	Second festival d'Auxerre. Les orphéonistes de diverses localités du département y chantent des morceaux d'ensemble.
1850.	25 août......	Asnières	Fête de l'*Alliance des lettres, des arts et de l'industrie* par les associations réunies. Des sociétés chorales de Paris, des départements et de l'étranger y participent; elles font entendre des morceaux pour voix d'hommes sans accompagnement.
—	29 septembre .	Fontainebleau...........	Grand concert donné dans le palais de Fontainebleau, où se rendent des orphéonistes de Paris et de la province.
—	20 octobre....	Melun..................	Grand concert vocal et instrumental auquel concourent des députations des Orphéonistes de la capitale, les Enfants de Lutèce et des sociétés chorales de plusieurs localités.
—	27 novembre..	Strasbourg	Grand festival militaire organisé par le comité de l'Association de Strasbourg, dans lequel les chœurs de soldats de la garnison font entendre avec succès des morceaux à plusieurs parties pour voix d'hommes sans accompagnement.
1851.	1, 2, 3 juin ..	Troyes	Congrès musical réunissant les musiciens de plusieurs théâtres de Paris, du Conservatoire, les musiques des gardes nationales de l'Aube et de l'Yonne, les sociétés d'Orphéons français et des cercles chorals de l'étranger. Concours entre les différentes sociétés de chant. La société des chœurs de Gand et celle des Orphéonistes lillois obtiennent chacune une médaille d'or.
—	28 septembre .	Melun..................	Premier concours annuel des corps de musique militaire et des sociétés orphéoniques de Paris et de province. Prix décernés à ces sociétés.
1852.	27 juin......	Meaux..................	Deuxième concours annuel des corps de musique militaire et des sociétés chorales de Paris et de province. Prix décernés à ces sociétés.

Depuis trois ou quatre ans, les fêtes de l'espèce de celles qui figurent dans les tableaux précédents se multiplient de tous côtés en France, et l'on conçoit que nous ne puissions les citer toutes avec les détails qu'un pareil sujet comporte. Aujourd'hui il est bien peu de concerts et de réunions musicales où l'on n'ait pas occasion d'entendre quelques sociétés orphéoniques exécutant des chœurs sans accompagnement. C'est un mouvement qu'entretiennent avec zèle un grand nombre d'artistes et d'amateurs de Paris et de la province. Il n'y a pas longtemps (1) que l'Association musicale de Lille organisait, pour la cérémonie traditionnelle appelée les *Fastes de Lille*, un concours de chant d'ensemble auquel ont été conviées les sociétés chorales de la France, de l'Allemagne et de la Belgique. Par son programme aussi bien que par toutes les circonstances qui en ont accompagné la célébration, cette belle fête a rappelé les grands festivals d'outre-Rhin. Après les luttes artistiques, après les différentes épreuves du concours, toutes les sociétés réunies ont manifesté leurs sentiments de concorde en formant un chœur général et en chantant avec une noble et joyeuse exaltation, sur la musique de notre excellent compositeur Ambroise Thomas, les beaux vers du *Chant des amis*, écrits pour la circonstance par notre jeune poëte Alfred de Musset, qui, lui aussi, a com-

(1) 20 et 21 juin 1852.

pris les avantages précieux de la propagande sociale accomplie à l'aide des sons puissants de la voix humaine :

De ta source pure et limpide,
Réveille-toi, fleuve argenté;
Porte trois mots, coursier rapide :
Amour, patrie, et liberté.

Quelle voile au loin déployée
Trace dans l'onde un vert sillon?
Qui t'a jusqu'à nous envoyée?
Quel est ton nom, ton pavillon?

J'ai porté la céleste flamme
En tous lieux où Dieu l'a permis;
Mon pavillon, c'est l'oriflamme,
Mon nom, c'est celui des amis.

Fils des Saxons, fils de la France,
Vous souvient-il du sang versé?
Près du soleil de l'espérance,
Voyez-vous l'ombre du passé?

Le Rhin n'est plus une frontière,
Amis, c'est notre grand chemin,
Et maintenant l'Europe entière
Sur les deux bords se tend la main.

De ta source pure et limpide,
Réveille-toi, fleuve argenté;
Porte trois mots, coursier rapide :
Amour, patrie et liberté.

CHAPITRE VI.

DES MORCEAUX DE MUSIQUE D'ENSEMBLE POUR VOIX D'HOMMES SANS ACCOMPAGNEMENT ET DES COMPOSITEURS QUI ONT ÉCRIT DES MORCEAUX DE CE GENRE.

Dès que le contre-point fut délivré de la lourde étreinte de l'*organum* ainsi que des capricieuses privautés du chant sur le livre, il étendit rapidement ses conquêtes sur toutes les formes poétiques que la musique vocale animait et embellissait. Il commença par les compositions religieuses et par quelques chansons vulgaires. Pendant les XVIe et XVIIe siècles, l'Italie, la France et l'Allemagne furent en quelque sorte inondées de messes, de motets, de psaumes, de litanies, d'hymnes, de *concerti*, de symphonies, de dialogues spirituels, de *cantiones sacræ*, de faux-bourdons, de cantiques et d'autres chants sacrés appelés *moduli*, *modulationes* et *concentus*, dont on publiait recueil sur recueil, et que l'on écrivait à deux, à trois, à quatre, à cinq, à six et encore à un plus grand nombre de voix. Vers la fin du XVIe siècle, cette rage de contre-point vocal fit mettre au jour des messes et des psaumes à trois, à quatre, à cinq, à six et jusqu'à neuf chœurs, chacun de quatre parties, tour de force qui prouvait l'habileté du maître sans être d'un grand profit pour l'art. Les meilleurs compositeurs qui vécurent durant cette période attachèrent leur nom et leur gloire à des œuvres de musique d'ensemble. Au nombre des plus anciens et des plus renommés, on doit citer Josquin Després, Brumel, J. Obrecht, H. Isaac, Sébastien Wirdung, de la Rue, Agricola, Jean Mouton, Goudimel, Clément Jannequin, Orlando di Lasso, Palestrina, etc. Mais il est bon de dire que la musique des offices ou des solennités religieuses ne fut pas la seule à participer aux avantages des combinaisons harmoniques. Celle qui jouait un rôle dans la vie de famille ou de communauté eut aussi ce privilége.

Les chants de table qui maintes fois n'étaient eux-mêmes que des psaumes ou des prières; les chants d'écoles, les uns religieux, les autres profanes : les madrigaux, comme toute autre pièce du genre érotique; les *quodlibets*, où l'on mettait un peu de tout; enfin les chansons, les chansonnettes, les odes classiques et les intermèdes de tragédies, étaient écrits ou arrangés pour un certain nombre de voix, et communément depuis trois jusqu'à huit parties (1). Comme les œuvres de musique religieuse exécutées dans les églises, la plupart de ces morceaux étaient conçus de manière à pouvoir être chantés, selon le bon plaisir de chacun, avec ou sans accompagnement, et exécutés tantôt par les voix sans instruments ou seulement accompagnés par l'orgue, tantôt par un concert d'instruments joints aux voix, tantôt par les instruments seuls. C'est ce qui résulte clairement de l'emploi de certaines expressions dont on se servait pour les annoncer et pour en faire connaître la nature au public. Les Français, en pareil cas, mettaient sur le titre : *convenable tant*

---

(1) Il y avait en outre les *bicinia* et les *tricinia*, ou compositions à deux et à trois parties dont on formait des recueils spéciaux. Ce sont ordinairement des chansons, des villanelles.

à la voix comme aux instruments (1) ; les Italiens : *da suonare e da cantare* (pour jouer et pour chanter) ; les Allemands : *zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen*, ou bien *vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen ;* c'est-à-dire littéralement, *bon à chanter et à pratiquer sur toutes sortes d'instruments.* Cela n'empêchait pas que l'on n'en écrivît aussi quelques uns pour les voix exclusivement. Entre autres exemples de cette nature, on peut citer un recueil publié en 1684 sous un nom d'ailleurs assez obscur. Le titre fait voir que ce recueil contenait des chants ou concerts de musique vocale à deux et à trois voix composés pour être exécutés sans instruments :

Musicæ genialis latino-germanicæ. Classis II oder neur lateinisch und teutscher weltlicher musikalischer Concerten. Anderer Theil, von zwei, drei Stimmem ohne Instrumente. *Authore Johanne Melchior Glettle Baumgaertens, eccles. cathedr. Augustanæ olim capellæ magistro. Op. VIII Posthumum II. August. Vindel.*, 1684, *in-4°* (2).

Dans les compositions que l'on pouvait interpréter des deux façons, il n'y avait pas de parties d'orchestre distinctes, mais les instruments jouaient ce que les voix chantaient, soit qu'ils accompagnassent celles-ci, soit qu'ils formassent seuls l'ensemble. C'est dans ces conditions que furent publiés en Allemagne, depuis le commencement du XVI[e] siècle jusqu'à la fin du XVIII[e], un grand nombre de collections de pièces de musique vocale, les unes destinées au peuple, les autres au monde de cour et de salon, d'autres aux buveurs et aux bons vivants, d'autres encore aux écoles et aux universités, d'autres enfin aux francs-maçons. Suivant les occasions dans lesquelles on faisait usage des pièces de ces recueils, celles-ci pouvaient revêtir le caractère de morceaux de musique d'ensemble pour voix d'hommes. Il suffisait, pour cela, qu'elles fussent interprétées sans le secours des instruments par des étudiants, des ouvriers ou des francs-maçons réunis pour se livrer au travail ou au plaisir.

Les curieux échantillons de musique universitaire que nous ont légués le XVI[e] et surtout le XVII[e] siècle prouvent que des motets, des psaumes, des *Lieder*, des odes, en un mot toutes sortes de chants sacrés et profanes à plusieurs parties, sur des sujets tirés des auteurs classiques ou des saintes Écritures, étaient appropriés aux différentes circonstances de la vie scolaire, exercices journaliers de dévotion, prière du matin et du soir, prière avant et après le repas (3), prière du dimanche, des jours fériés et de chaque jour de la semaine, fêtes de professeurs, solennités académiques, enterrements, distribution de prix, réceptions, promotions, représentations dramatiques, etc. (4). Voici le titre d'un ouvrage qui me paraît réunir la plus grande partie de ce que l'on faisait chanter habituellement aux écoliers. On aura par là une idée du contenu de tous les autres recueils du même genre : *Libellus scholasticus pro senatoriæ Numburgensium scholæ pueris, in quo continentur :* I. *Odæ spiritualis responsoria, nonnullæ etiam antiphonæ usitatiores.* — II. *Die Gesaenge, welche man bei christlichen Begraebnissen allhier gebraucht.* — III. *Etliche Gesaenge, die beides in der Kirchen und Schulen, auch nach einer jeden Gelegenheit, vor und nach Tische koennen gesungen werden.* — IV. *Harmoniæ ad omnes odas quibus Q. Horatius Flaccus in suis quatuor Carminum libris* (5) *et in suo Epodon libro usus accommodatæ.* — V. *Manuale quoque cantoris locis illius accessit, quod index est germanicarum cantionum atque multorum quæ quolibet die Dominico singulisque festis per totius anni spatium possunt decantari. In usum et gratiam nostræ studiosæ juventutis jam publicatus studio et opera Laurentii Stiphelii, cantoris Numburgensis.* Ienæ, typis Johannis Weidneri. Anno 1607.

---

(1) Ou, ce qui revient au même, *convenables tant aux instruments comme à la voix.* Les chansons d'Orlando de Lassus et de plusieurs autres ont été annoncées de cette manière : « Premier livre de chansons à quatre et cinq parties composées par Orlandi di Lassus, Cyprian de Rose, etc. *Convenables tant aux instruments comme à la voix* » Louvain, Pierre Phalèse.

(2) Par la même raison que l'on publiait des morceaux de musique exclusivement destinés aux voix, on en publiait aussi que l'on consacrait spécialement aux instruments. On eut même quelquefois l'idée de confier aux instruments seuls l'exécution de certaines productions qui d'ordinaire étaient confiées aux voix. Ainsi, parmi les symphonies exécutées à une fête donnée à Florence au XVI[e] siècle, on fit entendre des motets sans texte chantés sans accompagnement de voix humaines, par des instruments.

(3) *Magdeburg christliche und Trostliche Tischgesaenge mit vier stimmen damit man vor und nach Tisch den lieben Gott, anrufen und für seine vaeterliche güte, ehren, loben und danken mag.* Erfurt, G. Bauman, 1572, in-8. — J. Steuerlein, *Das deutsche benedicite und gratias vor und nach Tische Bethweise zu singen mit fünf stimmen.* Erfurt. 1575, in-4. On a même mis en musique le catéchisme de Luther avec tous les préceptes qu'il contient.

(4) Il a été publié, dans les XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles, un grand nombre de chœurs spécialement écrits pour les tragédies ou les comédies jouées dans les universités et communément désignées sous le nom de *Fastnachtspiele.*

(5) Les odes d'Horace ont été très fréquemment mises en musique pendant les XVI[e] et XVII[e] siècles, tant en France qu'en Allemagne. Leur vogue le disputait à celle des psaumes dans les écoles et les universités. Il en fut publié de nombreux recueils ; un entre autres, de Goudimel, imprimé à Paris en 1555. Je citerai encore le suivant : Du Thémin, *Odes d'Horace mises en musique à quatre parties.* Paris, 1661, in-4.

Les écoles les plus importantes des divers États d'Allemagne eurent pour la plupart des recueils de chants à leur usage formés à peu près des mêmes éléments que celui dont on vient de lire le titre. Des hommes plus ou moins célèbres comme musiciens, et quelquefois même très renommés comme savants, les enrichissaient de leurs productions. Tels furent, entre autres, Martin Agricola, Goudimel, Graefinger, Prætorius, Gumpelzheimer, Cruger, Wolckenstein, Calvisius, Chytræus, Magdeburg, Bodenschatz, Walliser (1), etc , etc. Du reste, ils ne travaillaient pas seulement pour la jeunesse des écoles, ils écrivaient aussi des ouvrages de musique de différents genres sur toutes sortes de sujets pour le public, pour les amateurs et pour les artistes. De leur côté, les étudiants possédaient, outre leur répertoire de musique sérieuse et académique, des collections de *Lieder*, de parodies, de rondes bachiques et de chansons d'amour qu'ils entonnaient *unâ voce*, c'est-à-dire tous ensemble à l'unisson, ou bien qu'ils chantaient en *duo* avec des reprises générales en chœur à deux, à trois ou à quatre parties et des solo alternatifs exécutés tantôt par une seule voix, tantôt par plusieurs voix à l'unisson. Les chants professionnels d'artistes et d'artisans sont généralement conçus de la même manière (2). On en peut dire autant de ceux des francs-maçons dont il existe en Allemagne de volumineuses collections, formées les unes sur des mélodies originales, les autres sur des mélodies connues, d'autres avec ces deux éléments réunis. Quelques unes de ces mélodies sont arrangées entièrement ou partiellement pour deux, trois ou quatre voix ; mais le plus grand nombre n'a qu'une partie solo avec quelques reprises en chœur, notamment la reprise finale. On rencontre des collections de ce genre depuis la première moitié et le commencement du XVIIIe siècle, c'est-à-dire depuis une époque de beaucoup antérieure à l'apparition de la première Liedertafel, fondée, comme on sait, en 1809. C'est probablement à cette source que furent puisés un certain nombre des premiers éléments qui servirent à composer le répertoire lyrique des sociétés de chœurs d'hommes. Empreints d'une gaieté douce et sage, consolante et fraternelle, les textes des chants de francs-maçons présentaient d'excellents modèles à imiter pour la partie sérieuse, morale et humanitaire de ce répertoire, tandis que les chansons des étudiants, et plus particulièrement celles que l'on désigne sous le nom de *Commerslieder*, vives, folâtres et mordantes, devaient plutôt alimenter la veine badine et satirique à laquelle, pour plus de variété, il fallait aussi recourir.

D'un autre côté, les mélodies connues et traditionnelles que l'on avait insensiblement pris l'habitude d'écrire en harmonie, comme les cantiques, pour les chanter dans les cercles de famille, dans les réunions d'ouvriers et dans d'autres occasions, constituaient sous cette forme des morceaux faciles et agréables, présentant une certaine valeur artistique et venant fournir de nouvelles ressources aux chœurs d'hommes dans lesquels elles transportèrent l'allure libre, naturelle et dégagée de la musique populaire, en même temps que certains traits caractéristiques de la nation allemande. De tout cela, les poëtes et les compositeurs tirèrent un parti avantageux dès que la fondation des deux premières Liedertafel, de Berlin et de Zurich, leur eut démontré la nécessité de créer un genre de musique en rapport avec le caractère et les besoins des sociétés chantantes qui venaient de s'organiser.

Les plus habiles et les mieux inspirés d'entre eux s'appliquèrent à perfectionner l'expression des chants pour voix d'hommes, soit dans le texte, soit dans la musique. Ils s'appliquèrent surtout à en écarter les germes de frivolité et de puérilité féminines qu'y avaient implantés certains poëtes et quelques musiciens partisans du style troubadour dont on était si fort engoué vers la fin du XVIIIe siècle. Cependant, de 1780 à 1790, Claudius, Schiller, Stolberg, Woss et plusieurs autres, fournirent des poésies auxquelles on ne pouvait refuser d'être parfaitement appropriées au génie masculin ; seuls, les compositeurs de cette époque n'arrivaient pas aux mêmes résultats et n'affectionnaient que les plaintes élégiaques des chants d'amour. Pour se convaincre de cette vérité, il suffit d'examiner la riche collection de chants maçonniques édités en 1794 par Bohmein à Berlin. Michel Haydn (3), ainsi que le compositeur de musique vocale Hacker (4), ont été accusés (5) d'avoir mis en honneur, notamment à Salzburg, ce genre de musique chorale à l'eau de rose, en publiant des

---

(1) Walliser a principalement écrit ses chœurs pour les ouvrages représentés sur le théâtre de l'Académie de Strasbourg ; on en a publié dans cette ville un certain nombre.

(2) Les Allemands en forment souvent des recueils complets, et depuis le XVIIIe siècle il s'en publie annuellement des collections pour divers arts et pour divers métiers. Les architectes, les peintres, les mineurs, etc., ont les leurs.

(3) *J.-M. Haydn Gesange für 4 maennerstimmen ohne instrum. Begleit.*, n° 1-4. Salzb., Mayr., 1810.

(4) Hacker, *Gesellschaftslieder in Vierstimm. Singchæren ohne instrum. Begleit.*, n°s 1-14. Salzb., 1798-1808.

(5) *Gesangbildungslehre für den Mænnerchor*, von Pfeiffer und Naegeli. Zurich, Naegeli, 1817.

chants langoureux que l'on dirait avoir été imaginés pour les menus plaisirs de quelques jeunes élégants. C'est principalement l'Allemagne méridionale qui paraît avoir favorisé le développement de ces formes sans caractère. Les œuvres de Léonard de Call en avaient répandu le goût dans cette contrée, et surtout à Vienne et à Munich où elles parurent (1). Ces productions, d'un style facile et léger, mais fade et monotone, penchaient pour l'imitation du genre italien et quelquefois même se réglaient sur les allures sautillantes de la musique de danse. Suivant les auteurs de la *Méthode de chant d'ensemble pour voix d'hommes* (*Gesangbildungslehre für den Maennerchor*), ce ne fut vraiment qu'à dater environ de 1817 qu'un musicien peu connu, nommé Krafft, opéra un changement satisfaisant à cet égard en mettant autant de sagacité dans le choix des textes dont il voulait s'inspirer qu'en déployaient alors pour le même objet les trois compositeurs du nom de Weber qui enrichissaient alors l'Allemagne du nord de chants pour voix d'hommes conformes à leur destination. Les agitations politiques ne furent pas étrangères à la réhabilitation du caractere viril dans la composition du répertoire lyrique destiné aux réunions du sexe masculin. De 1806 à 1813, les poëtes Arndt et quelques autres donnèrent fortement le branle aux inspirations guerrières et patriotiques.

Vers 1814, c'est-à-dire à une époque où les sociétés de chœurs d'hommes commençaient de se multiplier, les chants du soldat poëte Koerner, mort pour son pays en 1813, eurent à leur tour une vogue immense. Ceux du recueil intitulé *Leier und Schwert* (*Lyre et glaive*), firent un effet extraordinaire. Exécutés avec la belle musique de Carl Maria de Weber, l'un des trois compositeurs du nom de Weber cités plus haut, ils s'emparaient d'autant plus vivement de l'imagination, que beaucoup de gens parmi ceux qui les chantaient avaient eux-mêmes pris part aux guerres qui venaient de s'éteindre, et trouvaient ainsi dans ces hymnes des images et des souvenirs liés aux circonstances de leur propre vie. Les Allemands regardent encore ces morceaux comme des chefs-d'œuvre de vigueur et d'originalité. Le *Chant du glaive*, composé par Koerner huit jours avant sa mort, est principalement l'objet de leur admiration. Il est à leurs yeux la manifestation la plus vraie et la plus éclatante du courage et de l'énergie des défenseurs de la liberté. Quoique la musique de C.-M. de Weber, écrite sur ce chant, ne soit composée que d'un petit nombre de mesures, ils la proclament digne à tous égards de la poésie de Koerner. Enfin les autres créations de ces deux génies n'excitent pas moins leurs transports. C'est là un enthousiasme qu'il nous est difficile de partager; du moins tout en reconnaissant le mérite des œuvres du Tyrtée allemand, ne pouvons-nous oublier qu'elles ont servi à fomenter des passions hostiles à la France. Nous n'insisterons pas davantage sur ce point délicat auquel se rattachent des souvenirs également pénibles à deux grandes nations. Hélas! si les chants de Koerner ont été agressifs et souvent meurtriers, la balle de nos soldats a brisé sans pitié la lyre du grand poëte. Moins renommés que les chants guerriers de Weber, ceux d'Albert Methfessel, également au nombre de six, n'en obtinrent pas moins, grâce aux mêmes circonstances, un succès assez éclatant.

Outre les hymnes et les chansons patriotiques des Arndt, des Koerner, des Schenckendorf et de quelques autres qu'elles s'étaient appropriés et qu'elles répétaient à l'envi, les premières Liedertafeln eurent dès le commencement, pour leur propre usage, un certain nombre de recueils contenant des morceaux de différent caractère, recueils qui avaient été spécialement composés pour les chœurs d'hommes ou pour les quatuors de musique vocale de ces sociétés chantantes. Vers 1817, le fondateur de la Liedertafel de Berlin, Zelter, se mit lui-même à l'œuvre et publia des *Lieder* à quatre parties qui sont encore très estimés. A peu près dans le même temps le docteur Flemming et quelques autres suivirent son exemple. En 1817, Pfeiffer et Naegeli s'occupèrent plus directement de ce genre de productions et cherchèrent à créer le véritable chœur d'hommes avec ou sans *solos*, distingué d'avec le quatuor pour quatre voix seules, quatuor qui a été nommé depuis *Solo-Quartett* ou *quatuor-solo*. Ils en exposèrent la théorie dans un ouvrage didactique qu'il faut considérer comme le premier traité de chant d'ensemble exclusivement consacré aux voix masculines. Cet ouvrage, qui est peu volumineux, mais rédigé d'une manière claire et méthodique, est celui que j'ai déjà cité plusieurs fois : c'est la *Méthode de chant pour chœur d'hommes*.

De 1818 à 1823 parut en quatre livraisons la *Liedertafel de Leipzig* (*Leipziger Liedertafel*), ou collection de morceaux à quatre parties pour voix d'hommes, sans accompagnement, par Fr. Schneider, L. Spohr, F. Rochlitz et quel-

---

(1) L. von Call, *Gesaenge für 2 Tenor und 2 Basstimmen*. Wien, Riedl, 1803; et beaucoup d'autres recueils analogues qui parurent à Vienne comme le précédent, ou bien à Munich.

ques autres. De 1823 à 1826 des recueils semblables virent le jour à Leipzig, à Berlin, à Zittau. Dans le nombre, figure une collection de chansons de table (*Tafellieder*) composées pour la Liedertafel de Berlin par F. Wollank, F. Rungenhagen, Hellwig, Flemming, Zelter et Lauska (1). Elle fut publiée à Berlin, chez Trautwein en 1827. Dans ce dernier recueil figure déjà un *Lied* (2) pour premier ténor solo avec accompagnement de trois *Brummstimmen*. En même temps, on continuait partout d'écrire des morceaux de chant d'ensemble pour voix d'hommes qui n'étaient pas précisément destinés à telle ou telle société, mais que beaucoup de Liedertafeln s'approprièrent pour enrichir leur répertoire. Parmi ces productions, on remarque des chants originaux (*Originalgesaenge*), des mélodies nationales harmonisées (*Nationallieder*), des airs (*Arien*) et des arrangements de morceaux d'opéras, des scolies ou chansons de table, (*Scolien, oder Tischlieder*), des chansons à boire (*Trinklieder*), des chansons militaires (*Soldatenlieder*), des chansons d'étudiants (*Studentenlieder* ou *Commerslieder*), des chansons de chasseurs (*Jaegerlieder*), enfin des quartettes de différents genres et surtout des *canons*. Les canons, l'une des formes scientifiques les plus anciennes de l'art et dont il existe même des exemples remontant au XIV[e] siècle, étaient encore très cultivés il y a trente ou quarante ans dans les réunions de chanteurs du sexe masculin. Sans vouloir faire un mauvais jeu de mots, on pourrait dire qu'ils étaient particulièrement chers aux buveurs. Un grand nombre de chansons bachiques, érotiques, satiriques et épicuriennes, sont coulées dans ce moule, que nos plus grands maîtres n'ont pas dédaigné. Mozart et Haydn ont formé des collections de canons où se trouvent les modèles du genre. A l'époque de la plus grande vogue de ces productions en Allemagne, quelques compositeurs français écrivirent aussi des canons, et l'on put croire un instant que cette nouveauté répandrait dans nos sociétés lyriques et chansonnières le goût de la bonne musique d'ensemble, surtout des *quatuors* vocaux. Il n'en fut pourtant rien : cette mode n'eut qu'une influence passagère et n'opéra aucun changement notable dans les habitudes musicales de ces sociétés. Les voix fausses et les petits airs y reprirent bien vite le dessus ; on se remit à chanter de plus belle sans accord, à l'unisson.

Dans les temps de paix qui suivirent les années orageuses, où la voix des bardes guerriers de la jeune Allemagne retentissait comme le roulement continu du tonnerre de manière à couvrir tous les autres bruits, les chansons à boire et les chansons d'amour affluèrent de nouveau dans le répertoire des Liedertafeln, ramenant avec eux la gaieté épicurienne et les grâces voluptueuses dont Naegeli condamnait sinon l'usage, du moins l'abus, bien qu'elles ne puissent porter atteinte au caractère viril et à la dignité des chœurs d'hommes, quand elles ne dépassent pas les bornes fixées par le goût et qu'elles se combinent dans une juste proportion avec les autres éléments du répertoire.

Pour contre-balancer ces tendances mondaines, on vit paraître de 1822 à 1829 un certain nombre de publications de musique vocale d'un style grave et religieux. A cette classe appartiennent les recueils particuliers de *Lieder*, de motets, de psaumes et de chorals à trois et à quatre parties, etc., tels que ceux de Hientzsch (en trois livraisons publiées de 1822 à 1828), de K.-G. Hering, de J. Schnabel, de Naegeli et de Bernhard Klein, le plus renommé de tous ceux qui ont spécialement écrit des œuvres de musique sacrée pour voix d'hommes. Né à Cologne, mais fixé à Berlin, Bernhard Klein, comme professeur de chant religieux à l'université et à l'Académie de cette ville, était chargé de former des *cantors* et des organistes pour les églises, aussi bien que des maîtres de musique pour les écoles et pour les séminaires. Cela l'engagea naturellement à fournir lui-même les éléments pratiques nécessaires pour exercer convenablement ses élèves. Il remplit cette tâche avec d'autant plus de succès que l'expérience du professorat lui avait révélé toutes les ressources du genre auquel il s'était voué. Ses compositions religieuses pour voix d'hommes ont donc fait en quelque sorte le tour de l'Allemagne. Étudiées et chantées fréquemment dans tous les gymnases et dans tous les séminaires protestants, elles ont été adoptées aussi par un grand nombre de sociétés de chant choral et surtout par les sociétés dites *Sociétés de maîtres d'école* ou *de chant religieux*. Dans les premières réunions musicales de chanteurs du sexe masculin, principalement en Saxe et en Silésie, elles avaient toujours sur le programme une place d'honneur. D'autres maîtres ont également abordé le genre qui a fondé la réputation de Klein. Il faut citer, entre autres, A.-F. Haeser, C. Karow, J.-F. Naue, etc., dont les productions ont été bien accueillies du public.

---

(1) Voici les titres de quelques uns de ces recueils : *Deutsche Liedertafel, 6 Gess. f. 4 Maennerstimmen ohne begleit.*, par F. Schneider. Leipz., Hafmeister, 1825. — *Tafellieder für Maennerstimmen für die Liedertafel zu Berlin.* Berl., Trautwein, 1824-1826. — *Tafelgesaenge für Maennerstimmen*, Berl., Laue. 1825. (Contenant des *Lieder* de L. Berger et G. Reichardt.) — *Gesaenge für Maennerstimmen herausge*, von K. Hering. Zeltau und Leipsig, Fleischer, 1821.

(2) *Amour et amitié : Liebe und freundschaft*, par Fr. Wollank.

Vers 1830, la commotion donnée par la France à l'Europe mit quelque interruption dans les passe-temps idylliques de l'Allemagne. Les chants populaires reprirent immédiatement faveur. Silcher en arrangea un grand nombre à quatre parties sur des airs connus, et en créa d'autres tirés de son propre fonds. C. Kreutzer mit principalement en musique les poésies d'Uhland. Cependant le cours variable des événements politiques ayant fait succéder le calme à l'orage, les accents pacifiques semblèrent devoir remplacer les refrains agresseurs des partis. Mais un incident imprévu ralluma tout à coup l'ardeur belliqueuse des Allemands. A des paroles mal interprétées répondit le trop fameux : *Sie sollen ihn nicht haben* de Becker, dont s'emparèrent les cercles lyriques, et qui fut chanté dans des réunions d hommes sur les airs que différents compositeurs avaient essayé d'y ajuster dans le vain espoir de créer un chant national et populaire. D'humeur passablement guerroyante, 1848 coupa tout à fait court aux rêveries champêtres; le fusil et la lyre s'associèrent de nouveau, et de cette alliance résulta un concert charivarique d'hymnes belliqueux. On mit en musique les poésies de Herweg et de Hoffmann von Fallersleben. La plupart des Liedertafeln devinrent de petits clubs politiques, les uns regardés comme très innocents, les autres réputés dangereux et surveillés de près par l'autorité. Dès lors les chœurs pour voix d'hommes ne firent plus que servir de cadre aux professions de foi patriotiques, aux manifestes et aux proclamations de toute nature. Au bout d'une année, ce grand mouvement s'apaisa.

En retournant vers les oasis de la paix, les poëtes, les musiciens et les chanteurs retrouvèrent la source des inspirations douces et joyeuses; ils retrouvèrent les accents qui mêlent au souvenir de la patrie les émotions intimes du cœur; ils retrouvèrent enfin les chants qui célèbrent, sous la forme idéale d'un culte épuré, les charmes de la nature, ainsi que les délices du vin et de l'amour.

Tels se présentent à nous aujourd'hui les chants de la blonde Germanie, ces chants que nous devons lui envier, car le répertoire de nos sociétés de chœurs d'hommes ne comporte rien de semblable, ou, pour mieux dire, il n'est pas même encore formé.

Excepté quelques morceaux isolés comme l'*O salutaris* de Gossec, dont j'ai parlé dans un autre chapitre, la musique française de la première moitié du siècle où nous sommes n'offre presque pas de traces de l'emploi des voix sans le secours des instruments. Cependant je n'ignore pas que quelques chœurs d'hommes sans accompagnement se rencontrent çà et là dans des ouvrages dramatiques. Salieri fut un des premiers, sinon le premier, qui porta cette innovation au théâtre. Dans un de ses opéras italiens, il introduisit un long morceau à quatre voix sans accompagnement. On assure que ce morceau ainsi exécuté fit une grande impression sur les auditeurs. Reicha, à qui ce fait était connu et qui le rapporte, voulut sans doute imiter ce grand maître, et composa pour son opéra, *Sapho*, qui fut représenté avec assez peu de succès à l'Académie royale de musique, un *chœur de matelots* sans accompagnement d'instruments. D'après le témoignage même de l'auteur, on goûta peu cette nouveauté, et le directeur, avant la première représentation de cet ouvrage, l'obligea à joindre l'orchestre au chant là où il avait cru pouvoir se passer de l'orchestre.

Quoi qu'il en soit, les deux exemples que je viens de citer ne sont, à vrai dire, qu'une fantaisie de compositeur ; ils n'impliquent nullement l'existence, à cette époque, d'un genre de musique tout formé, constituant une branche spéciale de l'art cultivée pour elle-même dans la vie réelle comme l'est aujourd'hui le chant en chœur dans les réunions d'orphéonistes. Les opéras ne présentaient donc pas une mine à exploiter au profit des collections musicales de chœurs d'hommes. Ils ne pouvaient être de quelque utilité, sous ce rapport, qu'à la condition de subir un arrangement qui permît d'approprier à l'objet dont je parle ceux de leurs airs qui s'y prêtaient le mieux.

La musique d'ensemble pour voix d'hommes sans accompagnement n'ayant été au théâtre qu'une apparition anormale, une exception aux procédés ordinaires de l'art dramatique, elle n'a rien produit sur ce terrain qui puisse nous intéresser, du moins à l'époque où nous nous reportons. Là n'était pas encore son domaine ; là n'étaient pas ses richesses. Comment d'ailleurs y eût-elle fait éclore des créations dignes d'elle dans un temps et dans un pays où les amateurs et les artistes n'avaient à peu près aucune idée de ses propriétés et de son importance, allant même jusqu'à ignorer qu'elle pût fleurir chez d'autres nations?

On va peut-être m'objecter qu'il existait dès lors en France un assez grand nombre de sociétés chantantes. Oui, sans doute, mais n'ai-je pas dit en quoi elles consistaient ? Si les esprits s'y mettaient d'accord, les voix avaient beaucoup de peine à en faire autant. Cependant, lors de la première république, et même sous l'empire, des musiciens de profession, jaloux de répandre la pratique de la bonne musique jusque dans les divertissements et les parties de

plaisir, composèrent des canons à deux, à trois et à quatre voix. Mais, à moins que les interprètes ne fussent des artistes, il leur arrivait bien rarement, à cause de leur hésitation et de leur inexpérience, de pouvoir se passer d'un accompagnement de piano. Il y avait pourtant des cas où l'on renonçait à ce commode auxiliaire, par exemple, quand l'exécution atteignait à un degré de sûreté tout à fait rassurant pour les auditeurs; ou bien que la circonstance ne permettait absolument pas d'y recourir. C'est ainsi que beaucoup de canons écrits à cette époque, entre autres ceux que nous devons à la verve enjouée et badine de l'auteur de *Montano et Stéphanie*, furent longtemps chantés dans des sociétés d'artistes ou d'amateurs, tantôt avec accompagnement de piano, tantôt sans accompagnement. Par conséquent, il y a lieu de considérer l'espèce de morceau de musique nommé *canon* comme le premier essai qu'on ait fait, parmi nous, du genre de composition dont je traite ici. Le canon, en effet, devait nous amener au *quatuor vocal* sans accompagnement, à présent si connu. Voici une anecdote assez singulière qui prouve que l'art d'écrire et d'exécuter des canons sans accompagnement n'a jamais été, même en France, un secret pour les bons musiciens. C'est Berton lui-même qui raconte cette anecdote : « En l'an IV de la république, dit-il, nous fîmes avec les élèves de ma classe, au Conservatoire de musique, la partie d'aller visiter en son ermitage de Montmorency, le Molière de la musique française (1). Nous nous mîmes en marche le 19 fructidor. Notre petite caravane avait cheminé gaiement jusques à Saint-Denis, lorsqu'en passant devant la municipalité, l'un des membres m'invita fort poliment à y entrer; mais n'ayant pas trouvé mon portefeuille suffisamment garni de papiers civiques, il me déclara qu'il me mettait provisoirement en arrestation : mes élèves vinrent aussitôt me réclamer, et comme on paraissait douter qu'ils fussent musiciens de profession, ainsi que moi, et que l'on en demandait des preuves, l'un d'eux, M. Potier, improvisa le canon ci-dessus (2), qui fut à l'instant chanté par MM. Prader, Quinebeaux, Berteau, Courtin et lui. Nos juges, qui dans le fond étaient de bons diables, furent sensibles aux accents de ces jeunes Orphées, et nous permirent de continuer notre route, ce que nous fîmes encore plus gaiement qu'avant notre mésaventure, improvisant et chantant des canons à qui mieux mieux. »

Par malheur, bien que les canons de Berton et ceux de plusieurs autres maîtres aient eu longtemps une assez grande vogue, l'usage de chanter des morceaux de ce genre ne put devenir populaire; il ne put même s'introduire dans les cercles lyriques, où l'on n'eût pas été assez bon musicien pour exécuter sans de longues études préparatoires ces œuvres de musique vocale à plusieurs parties. Il suit de là qu'à l'époque de l'ouverture des cours populaires d'adultes tenus d'après la méthode Wilhem, époque de beaucoup postérieure à celle que je viens d'indiquer, on ne possédait à peu près rien qui fût vraiment approprié aux chœurs d'hommes. Pour combler cette lacune, on fut obligé de recourir aux arrangements; mais ce procédé ne remplit nullement l'objet qu'on s'était proposé. Les morceaux arrangés pour voix d'hommes sont généralement peu avantageux et d'une harmonie pauvre et pâle. Il fallait donc trouver quelque autre manière plus satisfaisante de résoudre le problème. On en vint bientôt à écrire, pour les élèves hommes des différents cours de l'Orphéon et pour les réunions du même genre qui s'étaient formées, un petit nombre de morceaux spécialement destinés aux voix d'hommes. Les professeurs qui avaient ouvert ces cours de chant se mirent les premiers à l'œuvre. Il faut nommer, entre autres, M. Hubert dont les orphéonistes exécutent encore aujourd'hui les productions.

Un artiste allemand qui tenait aussi des séances de musique chorale à l'usage des ouvriers, Mainzer, essaya pareillement de former pour ses élèves une collection de chants faciles à deux, à trois et à quatre parties, aujourd'hui oubliés et dont il ne parut que quelques cahiers. Enfin les progrès toujours croissants des élèves de l'Orphéon et des sociétés chorales fondées tant à Paris qu'en province appelèrent l'attention de plusieurs compositeurs renommés sur le nouveau genre de musique qui venait de s'introduire en France, pour ainsi dire à leur insu.

Depuis quelques années, et surtout depuis 1848, on a écrit pour les orphéonistes une assez grande quantité de chœurs à trois et à quatre parties, qui ont été gravés séparément par différents éditeurs. Il a été publié tout récemment quelques collections en ce genre, telles que les *Métiers*, par Adolphe Adam, et les *Récréations chorales* de M. Oscar Comettant. Quant à la propre collection de l'Orphéon, sur 315 ou 320 morceaux dont se composent actuellement ses dix volumes, on ne trouve qu'une très faible quantité de chœurs spécialement écrits pour voix d'hommes.

Quoique l'Allemagne soit aussi riche en publications de ce genre que la France l'est depuis longtemps en romances

(1) Grétry.

(2) Berton a donné place, dans un de ses recueils de canons, à cet impromptu de son élève, et pour en motiver la présence parmi les siens, il y a joint la notice que j'ai reproduite. (Voy. *Seconde partie*, chapitre V, où je parle en détail des charmants canons de Berton.)

et en chansonnettes, le répertoire de l'Orphéon n'a pu jusqu'à ce jour s'enrichir en puisant à cette source, par la raison toute simple qu'il faudrait adapter aux chœurs et aux quatuors allemands un texte français, ce qui occasionnerait des frais que la ville de Paris n'est peut-être pas disposée à supporter. Il en résulte qu'aujourd'hui encore il arrive maintes fois que l'on est obligé de recourir aux arrangements quand on veut gratifier de quelques éléments nouveaux les collections de chœurs d'hommes.

Cette pénurie cessera bientôt. Plus les chanteurs feront des progrès et se familiariseront avec les difficultés de la musique vocale d'ensemble, plus les compositeurs seront eux-mêmes à l'abri des craintes que l'inexpérience des exécutants leur avait d'abord fait concevoir. Il est donc à présumer que le nombre des morceaux de musique pour voix d'hommes va s'augmenter de jour en jour ; il est même probable qu'on n'hésitera plus à leur donner une forme entièrement digne de l'art, et propre à seconder l'influence civilisatrice des institutions auxquelles on les destine. Ayant étudié particulièrement cet objet, j'ai voulu offrir à mon pays un recueil où l'on pût trouver des chants applicables aux principales circonstances de la vie de l'homme. C'est celui qui fait suite au texte de ce livre. Cette collection sera, je crois, la première que l'on ait publiée en ce genre. Je ne pense pas qu'il soit possible d'en former une plus complète, plus variée, et, j'ose le dire, répondant mieux aux besoins du moment. Mon plus ardent désir est qu'elle contribue à faire sentir au public français les charmes d'un genre de musique auquel il ne saurait demeurer insensible. Je serais heureux de pouvoir seconder ainsi, autant qu'il est en moi, les compositeurs distingués qui depuis peu ont ajouté à l'importance réelle de la musique vocale d'ensemble, sans accompagnement, en plaçant dans leurs ouvrages dramatiques, là où la situation leur permettait de le faire, des chœurs pour voix d'hommes seules écrits avec un soin particulier. Il n'est presque plus d'opéras nouveaux où l'on ne cherche à produire quelque effet de ce genre. Dans *Haydée* d'Auber, dans le *Juif Errant* d'Halévy, il y a des chœurs chantés *con bocca chiusa*, à l'imitation des *Brummlieder* des Allemands. Au nombre des compositeurs qui se sont occupés les premiers, en France, du chant viril polyphone sans accompagnement, je citerai, indépendamment de ceux qui viennent d'être nommés, Berton, Meyerbeer, Wilhem, Hubert, Adam, A. Thomas, This, Grisar, Lysberg, Mainzer, Dancla, Carulli, Félicien David, de Saint-Julien, Henri Blanchard, Maurice Bourges, Léon Kreutzer, Georges Bousquet, A. Morel, Elwart, C. Maury, Panseron, Oscar Comettant, et quelques autres dont les noms m'échappent.

Quant aux musiciens allemands qui, depuis le commencement du XIXe siècle, se sont distingués dans cette nouvelle branche de l'art et ont mis au jour des œuvres de musique chorale pour voix d'hommes, ils sont tellement nombreux, qu'il est impossible de les citer tous. Je nommerai seulement Bernhard Klein, Haydn, F.-W. Berner, Krafft, Zelter, Naegeli, L. de Call, l'abbé Vogler, Jos. Schnabel, F. Flemming, C.-L. Hellwig, F. Wollank, Fr. Lauska, J. Mueller, And. Romberg, F. Schneider, F.-X. Eisenhoefer, Alb. Methfessel, C.-M. de Weber, K. Blum, F. Dorn, Karow, And. Muehling, Hientzsch, Klage, Gebhardi, J.-P. Schmidt, Conr. Kreutzer, L. Spohr, Berger, Fink, Bergt, Harder, C.-Chr. Schultz, Fesca, Kuhlau, Panny, Pohlenz, Rungenhagen, X. Schnyder de Wartensee, Lindpaintner, Winter, B.-A. Weber, Silcher, Mendelsohn-Bartholdy, H. Marschner, Loewe, Reichardt, Zoellner, F. Hiller, Anacker, Kuhnstedt, Mangold, Neithardt, Reissiger, J. Stern (de Berlin), Esser, Kunz, Fischer, Pauer, Schladebach, Julius Otto, Kücken, etc.

Les plus volumineuses et les plus intéressantes collections de chœurs d'hommes, publiées de nos jours en Allemagne, ou en cours de publication, sont celles d'A. Zoellner (1) et de Julius Otto (2). Elles contiennent chacune un grand nombre de livraisons et plusieurs centaines de *Lieder*. Julius Otto, que je viens de nommer, est l'auteur de la première composition pour chœurs d'hommes, conçue sous une forme scénique, *Die Mordgrundbruck:* c'est une sorte d'opéra facétieux dont tous les rôles sont chantés par des hommes avec accompagnement de chœurs formés également d'une réunion de chanteurs du sexe masculin. Cette singulière production a déjà été exécutée avec costumes et décors par un grand nombre de Liedertafeln et de sociétés de chœurs d'hommes.

Du reste, les formes nouvelles ne manquent pas au chant viril, et l'on peut voir ci-après, dans le chapitre où j'ai traité en détail cette matière, combien elles sont susceptibles de variété, malgré l'apparente monotonie qui semble devoir résulter d'un ensemble choral formé d'une seule espèce de voix.

---

(1) Ernst und Scherz., *Original Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln, redigirt von Jul. Otto in Dresden.* Schleusingen, Conrad Glaeser.

(2) Der Deutsche Maennerchor, *leicht ausfuehrbare Original Compositionen für 4 Maennerstimmen.* Schleusingen, Conrad Glaeser.

SECONDE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

DE L'ÉTENDUE ET DES PROPRIÉTÉS DES VOIX D'HOMMES.

L'étude du mécanisme de la voix humaine, en général, est de la plus grande importance pour quiconque veut acquérir une parfaite connaissance de l'art du chant. C'est une étude qui intéresse à la fois l'élève, le maître et le compositeur. Les défauts sans nombre que l'on remarque dans la plupart des chanteurs de l'un et de l'autre sexe, dans les professeurs même qui les instruisent, et dans les musiciens qui leur donnent des ouvrages à interpréter, prouvent qu'en affirmant une telle proposition, on ne commet point une erreur. Combien de voix ruinées, flétries, gâtées avant le temps pour avoir été le jouet de l'esprit de système, de la routine, de l'ignorance! Tantôt on force les moyens d'un chanteur en exigeant de lui ce qu'il est incapable de faire; tantôt on lui laisse prendre une mauvaise direction, une manière de chanter arbitraire et défectueuse qui, si elle n'opère la ruine complète de sa voix, finit du moins par le conduire insensiblement à la perte des qualités les plus précieuses qu'il pouvait devoir à la nature. Les compositeurs ne sont pas toujours étrangers à cette œuvre de destruction; ils y participent au contraire directement quand ils ignorent l'art d'écrire convenablement pour les voix, ou que, possédant cet art d'une manière trop superficielle, ils négligent d'en appliquer toutes les règles et surtout de les appliquer à propos. Quelques uns, par exemple, se contentent de connaître les limites assignées au grave et à l'aigu dans l'échelle vocale à tel ou tel genre de voix. Pourvu qu'ils s'abstiennent de faire un trop fréquent usage des notes extrêmes de chaque genre, ils croient avoir satisfait à toutes les obligations auxquelles ils sont tenus envers le chanteur, et ils ne doutent pas un seul instant que leurs romances, leurs airs, leurs chœurs et leurs morceaux d'ensemble ne laissent rien à désirer, quant à la facilité d'exécution. On saura tout à l'heure en quoi ils se trompent. Mais comment reconnaîtraient-ils leur erreur, quand les traités spéciaux, quand les méthodes de chant restent elles-mêmes sur ce point dans le vague et l'incertitude, ne donnant pour la plupart qu'une idée confuse, insuffisante ou irrationnelle des divers registres et des divers timbres de la voix humaine? J'avoue qu'il y a tant de variétés, tant de nuances, et des nuances si fines, si délicates, dans les modifications naturelles à l'organe vocal selon les individus, et l'on peut même dire selon les pays, que les ressources et les propriétés des différents genres de voix ne sauraient être déterminées qu'approximativement et à la faveur de généralités qui supposent toujours de nombreuses exceptions. Tout le monde sait que les voix humaines se partagent naturellement en voix d'hommes, en voix de femmes et en voix d'enfants. Il existe encore une autre sorte de voix créée artificiellement ou accidentellement, mais toujours contrairement au vœu de la nature, chez les individus du sexe masculin : c'est la voix des castrats. Résultat de la négation la plus complète de la puissance virile, elle ne fait point partie des voix d'hommes proprement dites.

Outre cette classification qui se présente pour ainsi dire d'elle-même à la pensée, il en est une plus compliquée et plus systématique que l'on prend pour base des principes de l'art du chant. En considérant les divers genres de voix que l'on vient d'indiquer dans leurs rapports respectifs, ou bien en les étudiant chacun séparément, on reconnaît que, quant au timbre et à l'étendue, ils sont susceptibles de certaines divisions et subdivisions. Or, actuellement ces divisions et ces subdivisions sont établies de la manière suivante : pour les femmes, le *soprano*, le *mezzo soprano* et le *contralto;* pour les hommes, le *ténor*, le *baryton* et la *basse*. Quant aux voix des enfants et des castrats, elles ne forment pas une catégorie spéciale; on les fait rentrer dans la classe des voix féminines, bien qu'elles n'aient point une complète analogie de timbre avec ces dernières.

C'est généralement d'après leur étendue que l'on classe les divers genres de voix; il y a cependant tel cas où cette seule considération serait insuffisante et même erronée : lorsque, par exemple, le baryton a la même étendue que le ténor, ce qui arrive plus souvent qu'on ne pense. On est donc obligé, en pareil cas, d'observer la position de la *cantilène* et surtout la nature du timbre pour déterminer exactement le classement de telle ou telle voix.

On entend par *position de la cantilène* l'espace dans lequel la voix se meut avec le plus d'aisance et de liberté; les voix les plus belles comme les plus ingrates ont ainsi une certaine quantité d'intervalles favorables qui ne forment jamais qu'une portion, souvent assez restreinte, de leur étendue. Ce sont ces intervalles que le compositeur doit s'appliquer à connaître dans l'intérêt du chanteur comme dans l'intérêt même de l'effet qu'il veut produire.

Quant au *timbre*, il est difficile d'en donner une définition bien satisfaisante, car il est de sa nature tellement variable et complexe, qu'on peut dire sans exagération qu'il y a autant de timbres que d'individus. Il en est de la voix comme de la parole. Sur vingt, cent, mille personnes du même âge et du même sexe, vous n'en trouverez pas deux qui aient le même accent (abstraction faite de la prononciation). Aussi bien, si vous réunissez une certaine quantité de chanteurs, toujours en observant les mêmes proportions d'âge, de sexe, et qui plus est de genre de voix, vous n'en trouverez aucun dans le nombre qui présente avec les autres une parfaite analogie de timbre. Le timbre est donc ce qui différencie le plus sûrement les voix. Non seulement il marque fort bien des divisions de même classe, telles que soprano et contralto, ou bien ténor et basse; mais lorsqu'il s'agit de voix d'hommes et de voix de femmes, comme de soprano et de ténor, il offre des dissemblances tellement caractéristiques qu'elles n'échappent à personne, même aux organisations les moins exercées (1).

A la vérité, il en est tout autrement lorsque les chanteurs, au lieu d'être de sexe différent, sont du même sexe, et surtout lorsqu'ils possèdent le même genre de voix. Ainsi de soprano à soprano, de ténor à ténor, etc., les dissemblances dont on parlait tout à l'heure dégénèrent en nuances d'une appréciation plus difficile, par la raison toute simple qu'elles sont moins tranchées.

Les principales variétés de timbre dans la voix humaine se résument généralement en : mordant, plénitude, maigreur, ampleur, rondeur, acuité, gravité, aigreur, douceur, rudesse, et quelques autres modifications. Parmi ces variétés du timbre, les unes sont des qualités qu'il faut cultiver et développer avec soin; les autres, des défauts qu'on doit s'attacher à faire disparaître, ou bien s'appliquer à dissimuler habilement.

On a remarqué que l'influence du climat agit d'une manière sensible sur la qualité du son; il semble que chaque peuple ait dans le timbre de la voix une sorte de nationalité, comme il en a une dans les mœurs et dans le langage. Ce fait singulier est peu frappant lorsqu'on va de l'est à l'ouest; mais, lorsqu'on va du nord au midi, il acquiert une réalité incontestable. En général, le timbre de la voix chez les peuples du Nord est clair, fort, pénétrant, mais un peu sec et un peu froid; chez les peuples du Midi, au contraire, il a plus de douceur, de charme, d'expression, mais souvent aussi il est mou et sans relief.

(1) Il est rare que des voix appartenant à des individus de sexe différent produisent le même effet à l'oreille et puissent se remplacer mutuellement, lors même qu'elles ne diffèrent point par l'étendue. Il y a toujours dans la nature du timbre quelque chose qui révèle les conditions sexuelles du chanteur. Aussi a-t-on vainement tenté, après avoir supprimé les castrats, de donner la partie qu'ils chantaient à des *contralti* du sexe féminin. L'effet n'était plus le même. C'est ainsi qu'un chœur de jeunes garçons se distingue d'un chœur de femmes, bien qu'il soit au même diapason. Il paraît donc impossible que les voix de femmes, et les voix d'hommes puissent faire l'échange de leurs propriétés quant au timbre. Aussi doit-on considérer comme des jeux puérils, comme des tours de force d'acrobates, les tentatives de certains chanteurs, si toutefois on peut leur donner ce nom, qui ont essayé, en dissimulant la nature de leur voix, d'emprunter la voix d'un autre sexe. On se rappelle avoir entendu à Paris, il y a quelques années, dans un concert donné par le célèbre Strauss, de Vienne, un homme et une femme qui exécutaient un duo de Rossini, l'homme en chantant la partie du soprano, la femme en chantant celle du ténor. Plus récemment, en 1848, dans l'un des cafés-concerts établis aux Champs-Élysées, le *Café de la nation*, les promeneurs désœuvrés allaient entendre une prétendue cantatrice nommée Mariana Bianca, que de trompeuses réclames faisaient passer pour être douée de la faculté de chanter à volonté avec une voix d'homme et une voix de femme. Outre les morceaux de son répertoire, composés pour les chanteuses de son sexe, elle exécutait des airs de ténor, entre autres une cavatine de Bellini: *I Montecchi ed i Capuletti* (*Questo acciaro*, etc.), ainsi que des duos où elle se servait alternativement des deux genres de voix. Or, cette cantatrice phénoménale n'était autre chose qu'un *mezzo soprano* qui, pour se transformer de la sorte, usait d'un procédé très grossier, lequel consiste d'une part à grossir autant que possible les notes de poitrine en leur imprimant un timbre guttural assez prononcé, d'autre part à amoindrir dans la même proportion les notes aiguës et les notes du *medium*. Les hommes qui veulent donner l'exemple inverse ne sont pas plus heureux et produisent un effet tout aussi ridicule. De tels essais ne sont tolérables que dans le genre comique, ce sont de vraies parodies. Quant aux ténors doués d'une voix de tête très élevée et du timbre particulier aux iodleurs, ils peuvent facilement donner des sons qui appartiennent au registre de la voix de femme; mais ces sons de fausset ont un caractère qui leur est propre, et qui ne tend nullement à l'imitation de l'organe féminin.

Le timbre et l'étendue de la voix humaine tiennent à des causes morales ou à des conditions d'organisation physique qu'il est inutile de déduire ici. Tel individu embrasse deux octaves, tel autre n'en peut guère chanter qu'une. Celui-ci se distingue par une qualité de timbre pleine de charme, celui-là ne laisse échapper qu'un son rauque et disgracieux dans lequel on a peine à reconnaître la voix humaine.

En général, une bonne voix doit être juste, pure, claire, sonore, pleine, forte, souple, fraîche, agile et toujours égale. Il y a des voix qui se font remarquer par leur plénitude et leur rondeur, en même temps que par leur belle sonorité et leur timbre, pour ainsi dire, métallique. D'autres, avec beaucoup de force et de volume, ont beaucoup de souplesse et de douceur; d'autres encore sont particulièrement nobles, énergiques, majestueuses; d'autres enfin, comme celles de Rubini, de Nourrit, de notre excellent chanteur Roger, ont cette propriété d'aller à l'âme qui leur vaut à bon droit le nom de *sympathiques :* mais de telles voix sont des voix privilégiées et malheureusement assez rares. Quel charme ne prêteraient-elles pas à la musique d'ensemble, si elles y figuraient en plus grand nombre!

Les mauvaises voix sont celles qui manquent de justesse, de pureté, de sonorité, qui sont sourdes, voilées, faibles, inégales, dures, roides, paresseuses, criardes, glapissantes, chevrotantes, etc. Ces défauts et ces qualités sont communs aux deux sexes, mais il en est qui semblent appartenir beaucoup plus à l'un qu'à l'autre. Quelquefois même ce qui est une qualité chez l'un devient chez l'autre une imperfection. Ainsi, en thèse générale, la force et l'énergie conviennent surtout aux voix d'hommes; la douceur et la grâce aux voix de femmes. Trop de mollesse dans les premières tend à rendre l'exécution pâle et efféminée, ce qu'il faut surtout éviter dans les chœurs d'hommes. Au surplus le timbre et l'étendue peuvent être modifiés par l'étude, mais non se transformer complétement, comme l'ont prétendu quelques professeurs. Ils demeurent, en définitive, le signe distinctif et le caractère essentiel de chaque voix, le cachet indélébile que la nature, en créant l'individu, a imprimé dès sa naissance à son organe vocal.

Indépendamment du timbre général et caractéristique de chaque genre de voix, il y a dans la même voix des nuances de timbre, ou, si l'on veut, des timbres particuliers résultant du caractère spécial de certains sons, eu égard à la position que ces sons occupent dans l'échelle vocale et aux différents modes d'émission dont ils sont susceptibles. C'est pourquoi on dira *timbre de la voix de poitrine* ou *timbre de poitrine*, *timbre de voix de tête* et encore *timbre clair*, *timbre sombre* ou *sombré*. La plupart de ces objets sont propres aux voix masculines comme aux voix féminines; d'autres ne concernent que les premières qui vont désormais nous occuper exclusivement.

Les études théoriques concernant l'art du chant ont eu pour effet d'établir que l'échelle des sons propres à la voix de l'homme embrasse dans ses résultats généraux l'étendue suivante avec les divisions que cette étendue comporte, savoir :



On n'a pas besoin de rappeler ici qu'un des effets de la mue sur les voix d'hommes consiste à les faire baisser d'une octave entière, tandis que dans l'enfance elles sont à l'unisson des voix de femmes (1).

La voix dite de poitrine constitue la partie principale de l'organe vocal chez les personnes du sexe masculin; elle se distingue naturellement de la voix aiguë, qui a reçu le nom de *voix de fausset.* La différence qui existe entre ces deux familles de sons vocaux, nommées aussi registres, peut être comparée à celle que l'on remarque entre les sons naturels du violon et ceux que l'on appelle *sons de flageolet* ou *sons harmoniques.* Vulgairement, on confond comme synonyme la *voix de fausset* et la *voix de tête*, que quelques uns qualifient aussi de *voix mixte* (2).

(1) La crise de la mue apporte un grand changement dans l'économie vocale des individus mâles. Ce changement a lieu vers le temps où l'adolescent se fait homme. Pendant la mue la voix perd une grande quantité de son étendue; elle est en outre vacillante, mal posée et sujette à *octavier.* Mais quand la mue est achevée, la voix reprend toute sa sûreté et sa force; seulement elle se trouve plus basse d'une octave environ qu'auparavant: ainsi l'enfant qui chantait le *soprano*, devient ordinairement ténor, celui qui chantait l'alto devient ordinairement basse.

(2) Les professeurs de chant emploient cette expression dans différents sens: il y en a, comme M. Duprez, qui distinguent la voix mixte de la série vocale qu'ils appellent *fausset.* D'autres, comme M. Panseron, donnent à entendre que la voix de poitrine est une portion de la voix de tête. De son côté, Garaudé, dans sa méthode, dit que les ténors, afin de

Mais quelles que soient les distinctions qu'on ait cru devoir faire dans les méthodes de chant pour expliquer certaines particularités du phénomène de l'émission vocale, et quels que soient les termes qu'on ait employés à cet égard, le fondement de tout système, de toute théorie, aussi arbitraire qu'on le veuille supposer, ne réside pas moins dans la notion essentielle de l'existence de deux registres principaux et fondamentaux, lesquels partagent les sons de la voix humaine en deux classes ou familles douées de propriétés spéciales, savoir les *sons de poitrine* et les *sons de tête* ou de *fausset*. Ce n'est pas ici le lieu de faire connaître les causes physiologiques de la production de ces deux registres ; il suffit de constater qu'ils diffèrent entre eux tant par leur origine, c'est-à-dire par le mécanisme de leur formation et par la sensation particulière qui accompagne l'émission des sons dans chacun d'eux, que par leur timbre et par le rang qu'ils occupent dans l'échelle musicale. Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête, et de celle-ci aux sons de poitrine, forme une transition, un contraste qui serait très désagréable à l'oreille, si le chanteur ne mettait tous ses soins à en prévenir le mauvais effet. Pour cela, il faut qu'il s'applique à lier les deux registres de telle sorte que la différence des timbres devienne à peine sensible. Les traités spéciaux de l'art du chant contiennent des règles et des exercices pour cet objet. Toutefois il est des chanteurs qui ne réussissent qu'imparfaitement à s'assimiler les deux registres fondamentaux, et surtout à marier les sons de tête avec les sons de poitrine. Comme les notes ingrates ou faibles de la voix sont ordinairement celles qui se rencontrent sur la limite commune des deux registres, on conçoit qu'il faille user de ménagements lorsqu'on emploie cette partie faible ou défectueuse de l'organe vocal ; car si le chant reposait sur ces notes, il en résulterait pour l'artiste une gêne, une fatigue aussi grandes que s'il devait donner les sons les plus aigus de sa voix de tête. La connaissance générale des *sons intermédiaires* ou de *passage*, dans les divers genres de voix, peut s'acquérir ; mais il est impossible de déterminer le point de jonction des deux principaux registres.

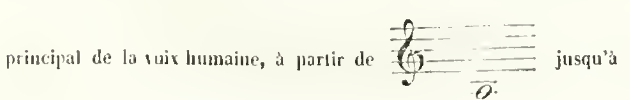
Ce n'est pas que la différence de timbres ne soit assez sensible entre eux pour offrir le moyen de reconnaître leurs limites ordinaires. En général, les notes de poitrine les plus élevées sont fortes et perçantes, mais elles sont produites avec difficulté et manquent souvent de timbre ; les notes graves du registre de fausset sont faibles et voilées, quelquefois même elles pèchent par la justesse et la pureté d'intonation. Ainsi, étant donnée comme limite approximative de ce registre au grave la note suivante : ou , les sons de la série ne pourront guère être utilisés d'une manière avantageuse qu'à partir de ou

La limite ci-dessus convient en général à tous les genres de voix.

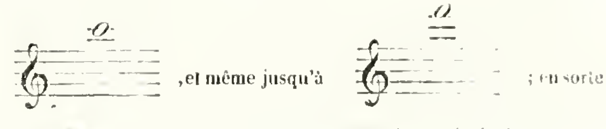
S'il est difficile, ou même impossible, de fixer mathématiquement la dernière note, au grave comme à l'aigu, d'une voix ou même d'un seul registre de la voix, ce n'est pas seulement à cause de la différence de certaines voix que, pour la commodité de la classification, on est obligé de désigner par le même nom, c'est aussi par rapport aux fluctuations et aux modifications nombreuses qui résultent de la souplesse de l'organe vocal. Les divers procédés d'émission qui jettent dans le chant une si grande variété sont précisément ce qui empêche les principes de cet art d'être absolus. Ainsi

---

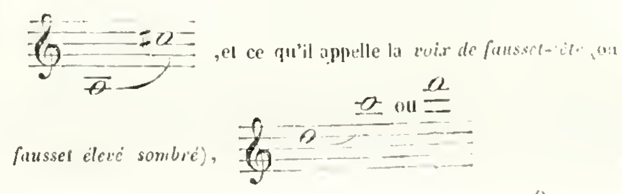
paraître prolonger d'une note ou de deux leur voix de poitrine dans le haut, ou pour mieux unir celle-ci avec la voix de tête, emploient souvent une qualité de son factice qu'on nomme *voix mixte*, en ce qu'elle participe un peu de l'une et de l'autre. Selon lui, elle se prend sur le dernier son de poitrine et peut s'étendre ordinairement plusieurs demi-tons au delà des bornes de celle-ci. Telle est la confusion d'idées que l'on remarque dans la plupart des méthodes de chant relativement à la *voix mixte*. Dans sa méthode de chant, M. Garcia fils appelle *voix de fausset-tête* toutes les séries de sons que comprend le second registre principal de la voix humaine, à partir de



jusqu'à
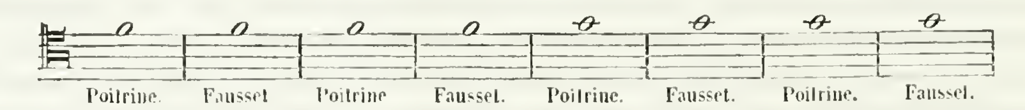


, et même jusqu'à ; en sorte que le fausset proprement dit a pour étendue principale



, et ce qu'il appelle la *voix de fausset-tête* (ou *fausset élevé sombré*), ou

quelques uns des tons placés sur la limite respective des deux registres peuvent être interprétés de deux façons, et par conséquent appartenir à l'un et à l'autre de ces registres par la faculté que les chanteurs possèdent de les donner tantôt en voix de poitrine, tantôt en voix de tête. D'après cela, lorsqu'on apprécie l'étendue des voix d'hommes, il faut presque toujours supposer un enjambement réciproque de deux ou de trois tons d'un registre sur l'autre. C'est là d'ailleurs un point que j'éclaircirai, quand j'expliquerai ce qui concerne chaque espèce de voix d'homme en particulier. Le mode d'émission alternative dont je parlais tout à l'heure, et qui s'opère en vertu d'un changement de position très sensible du larynx, est praticable sur divers degrés, et l'on peut s'y exercer de la manière suivante :



Au moyen d'une étude semblable, on apprend à bien marier les deux registres. On apprend aussi à se servir à volonté, pour l'exécution de certains traits, soit de la voix de poitrine, soit de la voix de tête, suivant le caractère d'expression que l'on veut y mettre.

C'est en passant rapidement du registre de poitrine à celui de fausset, mais en accusant la différence des timbres au lieu de l'affaiblir, qu'on réalise un artifice d'émission vocale proscrit jusqu'à ce jour par les règles du chant ordinaire, et dont l'imitation sous une forme artistique n'est guère admise que dans l'espèce de composition musicale qu'on appelle en français *tyrolienne*. Cet artifice, pratiqué de temps immémorial par les habitants du Tyrol, de la Styrie, de la Suisse et de quelques autres contrées, lesquels semblent en être les inventeurs, est le résultat d'un goût naturel et dominant, mais non celui d'une conformation particulière (l'influence du climat, et plus encore peut-être celle de la disposition topographique des lieux où il est en usage, sont pour beaucoup sans doute dans les causes qui l'ont produit). Toujours est-il qu'il s'harmonie parfaitement avec le calme mélancolique d'une nature agreste et les mœurs champêtres des pâtres montagnards. Les Allemands, comme je l'ai dit ailleurs, nomment cette manière de chanter *iodlen*, et les chants où on l'emploie *Iodler* (1). Elle consiste, ainsi que je l'ai déjà expliqué, à passer brusquement des sons de poitrine aux sons de fausset, et de ceux-ci aux premiers, en vocalisant avec un accent guttural assez prononcé sur des syllabes formées tout exprès pour faciliter ce mode d'émission. Il résulte de là une sorte de hoquet qu'on a soin d'éviter dans le chant ordinaire, mais que l'on ne fait pas difficulté d'employer dans des compositions destinées à rappeler la couleur locale des *Iodler*. Mis en usage avec plus d'art et de délicatesse qu'il ne l'est dans les contrées où il prit naissance, le *iodler* tend à devenir une des formes vocales les plus usitées du chant pittoresque pour chœurs d'hommes.
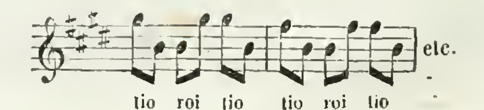
L'aversion que certains musiciens témoignent pour ce procédé vocal est plutôt affectée que réelle. Je conviens qu'il n'a pas été imaginé par des professeurs de chant, et que l'instinct a eu plus de part que l'intelligence à sa découverte; mais quelles sont les sources que l'art doive dédaigner! N'a-t-il pas le privilége de tout perfectionner, de tout ennoblir? Or, le *iodler* dans sa rusticité première, ne vaut-il pas mille fois mieux pour des artistes sensibles aux charmes

---

(1) Les mots *iodlen* et *Iodler* peignent la nature des articulations introduites dans les airs chantés par les Suisses et les Tyroliens pour faciliter l'émission de certains sons; les voyelles *i*, *o*, accouplées de différentes manières aux consonnes *d*, *l*, s'y font entendre très fréquemment. En voici un exemple; c'est le *texte* d'une chanson tyrolienne :

Oddo-odl di-o-u,
Oddo oddio! uddo odl dio odl di,
Odl dio, odl di, odl dio,
Odl di, odl di, odl di,
Odl di, odl dio, odl di,
Odl di, odli di, odl di,
Odl di, odl di-o!

On pourrait dire que la syllabe *io* est à elle seule une excellente onomatopée de l'effet produit par le chant tyrolien, car elle semble exprimer la transition subite de la voix de tête à la voix de poitrine, à laquelle ce chant doit son principal caractère; *i* représente plus particulièrement un son aigu, ou bien un son donné dans le timbre clair, et *o* un son grave ou bien donné dans le timbre sombre. On a, du Tyrolien Édouard Waldinger, trois *jodler* originaux que l'auteur a publiés avec quelques remarques, comme théorie de l'art de *iodler*. (Berlin, Trautwein; Wien, J. A. Steiner, 1re livraison.) On y trouve un grand nombre de syllabes forgées ou amalgamées avec soin par l'auteur pour aider à la production des sons chantés en *iodlant*. Telles sont les suivantes qui s'appliquent à différents dessins mélodiques : Roedlila, roedliti, joedlilo, joedliti (prononcez *reudlita, reudliti, ieudlito, ieudliti*). Loira, loire, leü-a, loireu-i, i-u-re-a-to, loi-ta-i-u-re (prononcez *loïra, loïra, leü-a*, etc.). Les syllabes *tio, roi* (prononcez *tio, roï*), servent pour la forme ci-après :



de la nature, que certaines formes factices, certains cris et certains fredons que l'on enseignait autrefois, que l'on enseigne encore de nos jours dans les écoles? Au berceau du style figuré, il était reçu de pratiquer le trille en brodant en dessus et en dessous, comme on voulait, la note principale. Il était pareillement reçu de l'exécuter sur la même note. Que diraient aujourd'hui nos puristes de ce trille sur la même note qui devait ressembler au cri de la chèvre! Cependant nombre d'agréments et de coups de gosier du style moderne paraîtront un jour tout aussi ridicules que celui-là, bien qu'ils soient préconisés à l'heure qu'il est comme le fruit des meilleures traditions. Pourquoi le *iodler*, avec ses inflexions variées et piquantes, avec ses intonations mâles et ses sons de fausset mélancoliques, serait-il rejeté du chant aristocratique, quand de pareilles choses y ont été reçues? Pourquoi serait-il indigne de passer du domaine de la musique populaire dans celui de l'art proprement dit? Ne suffirait-il pas que de bons chanteurs, que de bons musiciens l'élevassent à la hauteur de cette nouvelle destination en le transformant de telle sorte qu'il pût satisfaire les oreilles les plus délicates, et plaire aux gens même dont le système nerveux s'offense des anomalies qu'il présente, quand on le compare au chant ordinaire? Entraîné par ces considérations qui ne me paraissent pas dépourvues de justesse, je me décide à placer ce mode d'émission vocale parmi ceux qui sont particulièrement propres aux voix d'hommes (1), et qui résultent d'une combinaison spéciale du registre de poitrine et du registre de fausset. J'aurai d'ailleurs plus d'une fois l'occasion, dans le courant de cet ouvrage, de revenir sur les avantages qu'il présente et sur l'emploi qu'on en fait actuellement dans les compositions pour voix d'hommes.

Le timbre naturel de chacun des registres fondamentaux de la voix humaine, le registre de poitrine et le registre de fausset, comporte deux nuances principales, deux sortes de coloris : l'un se nomme *timbre clair;* l'autre *timbre sombre* ou *sombré*. On peut se faire une idée du caractère propre à chacun d'eux, si l'on compare l'émission naturelle du son avec la modification qu'elle subit, lorsqu'on parle ou qu'on chante, en approchant de la bouche un objet creux quelconque où la voix va se réfléchir. Dans ce dernier cas, celle-ci semblera plus grosse, plus volumineuse, mais aussi moins perçante.

Le volume de la voix augmente aux dépens du brillant et du mordant du timbre. Or, c'est exactement ce qui a lieu pour la voix claire et pour la voix sombre, à cause de la disposition momentanée des organes vocaux, et surtout des mouvements en sens inverse du larynx et du pharynx. Des circonstances secondaires facilitent en outre plus ou moins la production de ces timbres et contribuent à marquer la différence qui existe entre eux. Le choix des syllabes, le degré de force de l'exécution, le but que se propose le chanteur (2), contribuent précisément à ce résultat.

Les deux modes d'émission dont il s'agit peuvent être pratiqués par toutes les voix (3); seulement il y a des voix qui sont naturellement plus portées à se servir de l'un que de l'autre; il y en a aussi qui affectionnent exclusivement tel ou tel timbre et vont jusqu'à en faire abus. Il en résulte presque toujours une perturbation plus ou moins grave dans l'économie vocale. En effet, l'abus du timbre clair rend la voix maigre, niaise, criarde et glapissante; au contraire, l'abus du timbre sombre la rend sourde et lui fait perdre à la longue sa pureté, son brillant, voire sa justesse. Il n'est pas rare de trouver des chanteurs qui, usant trop fréquemment du timbre sombre, dans le but de donner plus de volume et de moelleux à leur voix, finissent par la gâter, au point de chanter faux presque toutes les fois qu'ils montent dans le tiers supérieur de leur étendue. Ce sont là des inconvénients que le goût et la prudence conseillent d'éviter en faisant de ces deux nuances d'exécution un emploi qui, loin d'être arbitraire, soit toujours dicté par le caractère d'expression le plus convenable à la musique que l'on chante.

Puisque je passe en revue les principales manières de modifier les sons de la voix humaine, je ne dois pas omettre

(1) Bien que les chanteurs de l'un et de l'autre sexe prennent part à l'exécution des *Iodler*, il est de fait que les voix d'hommes y sont plus propres que les voix de femmes, parce que la distinction entre les registres est plus tranchée dans les premières que dans les secondes.

(2) Maintenant le lecteur comprendra facilement que ce qu'on appelle vulgairement *voix blanche* n'est autre chose que la voix claire, et quand on dit qu'une voix *est trop blanche* ou qu'un son *est trop blanc*, cela signifie tout simplement que cette voix a un timbre trop clair ou que le son est trop clair. Il est vrai que la dénomination de voix blanche ou aiguë s'emploie aussi dans un autre sens, et pour désigner spécialement les voix de femmes. A proprement parler, l'application du terme de *blanc* est plus juste dans le premier cas qu'elle ne l'est dans le second; car entre le timbre clair et le timbre sombre, l'opposition est à peu près la même qu'entre la couleur blanche et la couleur noire, tandis que voix blanche pour voix de femme, opposé à voix grave pour voix d'homme, ne donne pas, à beaucoup près, une antithèse satisfaisante.

(3) De même que les nuances intermédiaires qui existent entre le timbre le plus clair et le timbre le plus sombré, et qui participent plus ou moins du premier ou du second.

de parler ici d'un mode d'émission très en vogue aujourd'hui dans la musique chorale, sous le nom de chant à *bouche fermée* (*con bocca chiusa*). C'est un procédé très simple consistant à retenir les sons captifs dans la cavité buccale, de manière à tempérer leur éclat et à leur imprimer un cachet mystérieux. Le rapprochement des lèvres qui empêche leur libre émission opère un effet analogue à celui qui résulterait de l'application près de la bouche d'un objet creux où la voix irait se réfléchir. Il y a donc quelque analogie entre cet artifice et le procédé qui donne naissance au timbre sombre ; mais ce qui distingue particulièrement le chant *con bocca chiusa*, c'est l'espèce de bourdonnement qui l'accompagne : voilà pourquoi les Allemands donnent aux parties d'un morceau de musique vocale que l'on exécute de cette manière le nom de *Brummstimmen*, de *Brumm* qui, dans leur langue, entre dans la composition de plusieurs mots exprimant soit au propre, soit au figuré, l'action de bourdonner, de gronder, de murmurer et même de mugir. Il est inutile de dire que toutes les voix peuvent s'approprier cette façon de chanter dont les méthodes spéciales du reste ne parlent pas. Il y a très longtemps qu'elle est connue en Allemagne et qu'il en est fait usage dans la musique chorale pour voix d'hommes. J'ai déjà parlé d'un quatuor vocal de Fr. Wollank, publié en 1827, dans lequel trois parties de *Brummstimmen* accompagnent une partie principale de ténor solo. On n'emploie ce procédé en France que depuis un très petit nombre d'années. On s'en est servi avec succès dans quelques opéras nouveaux ; mais comme on n'en avait jamais entendu parler, on s'est figuré un instant que cela était tout à fait neuf (1). Cependant la vérité a été bientôt reconnue, et personne aujourd'hui, à moins de vouloir surprendre effrontément le public, n'oserait plus s'en dire l'inventeur. Les *Brummstimmen*, autrement dit le chant *con bocca chiusa*, est d'un effet délicieux dans les accompagnements ; mais il exige de la part des chanteurs plus de pratique et d'habileté qu'on ne pense. Chaque voix y doit conserver son timbre particulier, ses qualités essentielles, et briller encore sous le voile qui la couvre. Pour y mettre une sourdine, on ne change ni la nature ni le caractère propre d'un instrument ; or le chant *con bocca chiusa* est en quelque sorte un chant avec sourdine, ou, si l'on peut dire ainsi, *chant-sourdine*.

Il me faut à présent rapporter les notions qui précèdent aux diverses espèces de voix d'hommes. Celles-ci se divisent en voix hautes et en voix graves, ou absolument en *basses* et en *ténors*. Ensuite les différences plus ou moins tranchées dans le diapason, le timbre et la position de la cantilène, nécessitent le partage de chacun de ces genres en plusieurs catégories, de telle sorte que les voix d'hommes comprennent :

La contre-basse ou basse très grave ;

La basse moyenne ou basse-taille ;

La basse haute, plus communément appelée baryton, qui se subdivise elle-même en baryton grave et en baryton aigu ;

Le ténor grave ;

Le ténor moyen ou ténor proprement dit ;

Le ténor aigu ou haute-contre.

La série de l'échelle vocale des hommes, que l'on appelle en France *voix de contre-basse*, et que l'on désigne en Allemagne sous le singulier nom de *Judenbass* (2), ne saurait être prise pour un genre de voix particulier. C'est tout simplement un registre artificiel de la voix d'homme, composé de sons fort bas et même un peu rauques, lesquels produisent un ronflement fort et soutenu, assez semblable au trémolo de l'orgue (3). Ce registre comprend les notes les plus graves de la contre-basse de nos orchestres, et peut s'étendre depuis [musical notation] jusqu'à la quinte ou à l septième inférieure de cette note, savoir : [musical notation]

La voix de contre-basse est très rare en France, ou, pour mieux dire, elle y est négligée, car il est certain qu'elle

---

(1) Déjà le passage que dit *Papageno*, un cadenas sur la bouche, dans *la Flûte enchantée*, de Mozart, n'est pas autre chose qu'un passage chanté en réalité *con bocca chiusa*.

(2) Littéralement *basse de juif*, à cause des grosses voix assez communes chez les israélistes, et peut-être aussi à cause de la gravité ordinaire de leur chant psalmodique.

(3) Ce qu'il y a d'étrange, c'est que l'exercice finit par le donner à toute sorte de voix : ainsi le chanteur russe Ivanoff, qui remplissait, il y a quelques années, au Théâtre-Italien, les rôles de ténor, chantait la basse grave, et même la *contre-basse*, avant d'être attaché à ce théâtre.

s'y rencontre à l'état brut comme partout ailleurs; mais les compositeurs français n'ayant pas encore songé à en tirer parti, les chanteurs ne la cultivent pas. En Russie et dans le nord de l'Allemagne elle est assez commune. Les musiciens qui ont visité Saint-Pétersbourg parlent avec enthousiasme de la puissance qu'elle communique à l'ensemble choral des morceaux de musique religieuse chantés sans accompagnement, selon les usages du rite grec, dans la chapelle impériale par des hommes et par de jeunes enfants. On assure que l'effet des contre-basses russes doublant à l'unisson les basses, est vraiment prodigieux, et qu'il faut l'avoir entendu pour s'en faire une idée. Je n'ai pas été en Russie et je n'ai pas assisté aux pieux concerts de la chapelle impériale, mais je puis dire qu'à Strasbourg il m'est arrivé plusieurs fois d'entendre des choristes contre-basses, notamment ceux qui faisaient partie de la société de chant que dirigeait, vers 1834, M. Freydinger. C'étaient pour la plupart des ouvriers. Je me souviendrai toujours de la justesse, de la rondeur et de la plénitude des grosses notes au moyen desquelles ils suppléaient les sons des voix graves de l'orchestre dans plusieurs morceaux de musique instrumentale arrangés pour chœurs d'hommes, par exemple, dans l'ouverture de la *Dame blanche*, que les membres de la société Freydinger ont souvent exécutée avec succès. Il n'est pas rare d'ailleurs de voir des individus possédant une grande étendue vocale descendre facilement jusqu'aux dernières notes de ce registre. J'ai connu un professeur de chant nommé Baumann, qui donnait le contre *ut* sans le moindre effort. Je cite ce fait uniquement pour prouver que la voix de contre-basse n'est pas une voix exceptionnelle, qu'elle existe chez beaucoup de chanteurs, quoiqu'ils n'en fassent point habituellement usage, et que la Russie et le nord de l'Allemagne ne sont pas les seules contrées qui aient le privilége d'en fournir. Bien que l'on ne puisse contester les avantages des sons du registre ultra-grave comme accompagnement des autres voix, il y a des motifs qui semblent s'opposer à son adoption comme l'un des moyens usuels de l'art du chant.

D'abord, pour les voix ordinaires, on remarque toujours une fâcheuse lacune entre les notes de poitrine et les notes de contre-basse. Seules les basses-tailles profondes auraient la faculté de lier les deux genres de voix et de donner des notes communes aux deux registres. Outre l'inconvénient que l'on vient de signaler, il en est un autre plus grave qui réside dans l'altération que l'exercice de la voix de contre-basse fait subir aux autres parties de l'étendue vocale. Les basses russes elles-mêmes en sont un exemple. Au bout d'un certain temps, il ne leur reste que leur voix artificielle de contre-basse jointe à une très minime portion de leur voix de poitrine. Cette détérioration est la conséquence nécessaire de l'effort inévitable qu'exige la production des sons ultra-graves. En effet, pour les obtenir, il faut remonter complétement le larynx et gonfler la cavité pharyngienne, exercice qui dessèche le gosier et détermine des accès de toux. Il est donc à craindre que la voix de contre-basse, peu agréable à cultiver, ne fasse encore longtemps défaut à nos ensembles de musique chorale; bien qu'une organisation exceptionnelle, une étude assidue, les soins d'un professeur intelligent, et le tact d'un bon compositeur soient de nature à faciliter les moyens d'écarter ces obstacles. Ce qui donnerait lieu de le penser, c'est le fait assez peu connu de l'usage qu'on faisait autrefois, en Italie, de cette espèce de voix pour chanter dans les églises. Ce fait curieux nous est révélé par le docte Baini dans une note de ses *Mémoires critiques et historiques sur la vie et les œuvres de Palestrina.* Les maîtres italiens des XVe et XVIe siècles, jusqu'au temps même de Pierluigi, eurent souvent coutume d'écrire leurs messes et leurs motets à quatre et à cinq parties pour soprano, contralto, ténor, basse et *contre-basse.* Il existe encore des monuments de ce genre à la bibliothèque de la chapelle de Sainte-Marie Majeure à Rome. Les archives de cette chapelle contiennent aussi un renseignement précieux relativement au même objet; elles font mention d'un certain Paolo di Macerata engagé en 1540 comme chantre pour la partie de contre-basse (1). Il y eut, assure-t-on, non moins anciennement, des chantres contre-basses dans la chapelle apostolique. Vu l'état du diapason à cette époque, ces voix graves descendaient plus bas que ne le ferait supposer la notation de leur partie. Ils pouvaient chanter la basse dans les cordes du médium et dans les cordes aiguës (2). C'est pour ce motif qu'on les appelait souvent *basses*, car elles servaient à deux fins. Baini cite, entre autres, un chanteur nommé Caraceni, qui fut attaché au service de l'église de Sainte-Marie Majeure en qualité de contre-basse, et à celui de la chapelle Apostolique en qualité de basse. Il parle aussi d'un certain Guiseppe Vizzardelli, homme tout velu, *tutto peloso*, qui fut engagé simplement comme basse en 1729, dans l'église de Sainte-

---

(1) On se servait, pour écrire leur partie, de la clef de *fa* sur la cinquième ligne de la portée.

(2) G. Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina.* Roma, 1828, t. I, p. 67, note 104.

Marie Majeure, bien que l'étendue de sa voix, au dire même de Baini, ne pût jamais être mesurée dans le grave. En effet, si ce chanteur ne dépassait pas à l'aigu le *si* bémol sur les lignes de la clef de *basse*, une fois arrivé au *sol* placé au grave sur ces mêmes lignes, non seulement il descendait encore une octave plus bas, mais il continuait de descendre d'une manière pour ainsi dire illimitée, donnant les sons ultra-graves avec une telle force et une telle clarté d'émission, que l'air en était ébranlé, que les assistants eux-mêmes en éprouvaient de l'effroi, et qu'il fallait absolument ou que Vizzardelli cessât de chanter, ou que ces derniers prissent la fuite.

La voix grave la plus commune et la plus usitée parmi nous est la voix de basse moyenne. Quelques voix exceptionnelles de cette catégorie peuvent descendre jusqu'à [notation musicale] : toutefois on ne peut guère utiliser comme notes les plus graves que [notation musicale], rarement [notation musicale], mais un [notation musicale] plein et sonore est en quelque sorte de rigueur. Du reste, pour cette espèce de voix comme pour toutes les autres sans exception, il est impossible de fixer mathématiquement la note qui forme la limite de l'étendue vocale à l'aigu ou au grave, ou seulement d'une partie déterminée de cette étendue, c'est-à-dire d'un registre.

J'ai déjà dit qu'il fallait en chercher la raison dans une certaine diversité qui existe entre des voix dont on faisait pourtant une seule catégorie, afin d'obtenir un classement général plus facile et plus méthodique, comme aussi dans les fluctuations temporaires et accidentelles occasionnées par la souplesse de l'organe vocal. Tout cela fait qu'une limite fixe est aussi impossible à établir pour cet objet que pour la force musculaire en général. Telle basse, par exemple, montera sans un effort sensible jusqu'au [notation musicale], si l'on n'abuse pas de cette note et si l'on n'y revient pas trop souvent ; elle pourra même atteindre au [notation musicale], mais toujours sous les réserves qu'on vient de faire ; enfin elle donnera peut-être le [notation musicale] avec plus de peine, il est vrai, mais cependant d'une manière satisfaisante, si le compositeur a bien ménagé l'attaque de cette intonation et s'il ne l'a point rendue trop fréquente. L'octave aiguë du *fa* de la portée [notation musicale] est une note qui n'appartient guère qu'aux basses *solo*. Il en est de même du [notation musicale]. Ces deux notes peuvent se rencontrer dans de grands airs d'opéras, mais très rarement dans des chœurs. Cependant on a prétendu, de nos jours, que Gluck avait employé très à propos ce *fa* dièse dans le chœur des Scythes du premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, et qu'il en avait éludé la difficulté par une préparation ingénieuse : les basses, pour le donner, s'unissant aux ténors, et l'exécutant *con portamento* en partant d'un *ré* placé immédiatement avant la note scabreuse, afin d'en faciliter l'attaque. Tout cela est fort bien, mais on n'a pas fait attention que l'ancien diapason étant différent du nôtre et beaucoup plus bas, le *fa* dièse représenté sur la portée n'était pas l'intonation dont cette note est le signe représentatif de nos jours, et que, moins élevée peut-être de plus d'un demi-ton, elle n'offrait pas aux choristes les périls dont on leur attribue la gloire d'avoir triomphé.

Une remarque qu'il ne faut pas négliger, c'est qu'il dépend souvent du chanteur d'augmenter l'étendue de sa voix, ou d'un de ses registres dans le haut, au moyen d'un effort plus ou moins considérable. Mais, dans le grave, la même tentative serait impraticable, ou tout au moins infructueuse. Il n'y a, en effet, qu'une bonne manière d'émettre les notes graves, c'est de poser doucement et simplement la voix ; le moindre effort nuirait à la pureté du son. Chacun

peut en faire l'expérience. Il est facile de constater que les dernières notes basses d'une voix quelconque deviennent de plus en plus faibles et qu'elles ne peuvent être produites convenablement que par un relâchement de plus en plus complet des muscles du gosier. Si, par hasard, on veut essayer de renforcer ces notes et de leur donner plus de timbre et de volume qu'elles n'en ont naturellement, la contraction qui en résulte n'engendre que des sons rauques et inadmissibles dans le chant. C'est pourquoi le chanteur doit, en pareil cas, se contenter de ce que la nature lui donne, au lieu de chercher à augmenter ses ressources vocales par un effort qui ne produirait rien de bon.

La cantilène de la basse moyenne embrasse à peu près l'espace suivant :

C'est dans cet espace que la voix se meut de la manière la plus naturelle, et, si l'on peut dire ainsi, la plus chantante. Toutefois elle y rencontre quelques intonations qui exigent de la part du chanteur une attention particulière. Ce sont les suivantes :

Communément, les basses n'emploient que les sons de leur voix de poitrine, bien qu'elles possèdent aussi un registre de fausset auquel on peut assigner en général cette étendue . L'opinion que telle ou telle voix n'a pas de fausset est une erreur complète. Il se peut que, faute d'études préparatoires, tel ou tel individu ne sache pas produire les sons de fausset ; il se peut encore que ces sons soient trop maigres et d'une trop mauvaise qualité pour pouvoir être utilisés ; il se peut enfin que leur timbre fasse une trop grande disparate avec le timbre vigoureux, et même un peu rude, des sons de poitrine, pour qu'on se décide à en tirer parti dans des compositions d'un style sérieux ; mais cela ne prouve pas que les voix de basse doivent être privées d'une propriété qui est celle de toutes les voix en général. L'obligation d'unir les deux registres, de les rendre égaux sous le rapport du timbre et de la force des sons, présente une difficulté qui demeure souvent insurmontable pour les basses et pour les barytons, et cette raison est venue s'ajouter à toutes celles qui ont fait dispenser les voix graves de l'emploi du registre de tête dont les ténors, au contraire, font un très grand usage. Malgré cela, on conviendra qu'il serait fâcheux qu'un chanteur restât privé de cette ressource pour avoir négligé les moyens de l'acquérir, quand la nature de sa voix s'y prêtait. Il y a en effet presque autant de basses que de ténors qui possèdent un bon registre supérieur, et qui, par un travail assidu, réussiraient à le marier avec le registre de poitrine, de telle sorte que les intonations des deux régions vocales seraient parfaitement en harmonie. Quant aux individus qui ne sont point dans les conditions nécessaires pour obtenir un pareil résultat, ils feront bien, sans doute, de s'en tenir exclusivement à l'usage de la voix de poitrine.

On distingue parfois les basses-tailles en basses profondes et en basses chantantes ; mais, à vrai dire, cette distinction n'est pas très rigoureuse. Les basses profondes sont caractérisées par la facilité avec laquelle elles produisent les notes les plus graves, ainsi que par la force, la plénitude, le mordant et la sonorité de leur timbre. Elles sont les plus propres à donner un fondement solide et un caractère énergique aux morceaux d'ensemble, et surtout aux chœurs à voix nombreuses. Les basses chantantes, plus souples, plus veloutées et plus mélodieuses que les précédentes, ont moins de puissance dans les sons graves, mais plus de facilité pour la production des notes hautes. Elles sont très recherchées dans les solos et ne sont pas moins utiles dans les morceaux d'ensemble où les parties bien dessinées offrent chacune un intérêt mélodique qu'il importe de soutenir.

En général, la basse grave proprement dite, ou basse-contre, se distingue par une sonorité puissante, mais tant soit peu caverneuse et bien moins agréable à l'oreille que celle des autres basses. Elle est fort difficile à former, parce qu'elle est, par sa nature, lourde et rétive. Il faut presque toujours de longues études pour parvenir à la rendre souple, égale et docile ; encore ne se prête-t-elle jamais bien à l'exécution des passages un peu rapides et surtout des roulades.

Il est difficile de mettre à profit son registre de fausset qui est généralement défectueux; mais, dans le grave, on augmente parfois son étendue naturelle au moyen des sons artificiels du registre de contre-basse. Il est des contrées où les basses-contre semblent à peu près exemptes des défauts les plus essentiels qu'on leur reproche ailleurs. Très rares et très mauvaises en France, elles sont généralement très belles et très communes en Allemagne. On a déjà remarqué, comme un fait assez étrange, que ce dernier pays a toujours eu le privilége de fournir les voix d'hommes les plus graves et les voix de femmes les plus aiguës.

La cantilène de la basse grave est à peu près une tierce au-dessous de la cantilène de la basse moyenne.

La basse haute, que l'on appelait autrefois en France *basse-taille*, c'est-à-dire *ténor bas* (1), que l'on a désignée aussi par le mot de *concordant*, et qui est pareillement connue depuis plus d'un siècle sous le nom de *baryton* (2), tient le milieu entre le ténor et la basse proprement dite.

On distingue des barytons graves et des barytons aigus, ou, comme d'autres préfèrent s'exprimer, des barytons basses et des barytons-ténors; mais ils ne diffèrent les uns des autres que par quelques notes de plus ou de moins à l'aigu ou au grave.

Les barytons, en général, ne descendent guère plus bas que [notes], encore ces dernières notes, et surtout le [note], sont-elles le plus souvent faibles, ou même impraticables. Dans le haut, la limite variable est [notes], et quelquefois, mais exceptionnellement, [notes]. D'autres barytons n'ont qu'une partie de cette étendue.

Il n'est pas rare de voir des chanteurs ténors se métamorphoser en barytons, et des barytons faire le rôle de ténors. Une limite rigoureuse n'existe pas entre ces deux voix. En général, les barytons participent du ténor et de la basse, non seulement pour l'étendue, mais aussi pour le timbre et pour la puissance sonore. C'est une heureuse union de la force et de la plénitude des basses, avec la douceur et le charme pénétrant des ténors. Ils ont la vigueur mâle et énergique des premières, moins leur rudesse, et le timbre doux et mélodieux des seconds, moins leur sonorité molle, fluette et quelquefois par trop stridente. Leur voix de fausset est bonne, et ils peuvent s'en servir avec avantage, surtout les barytons nommés barytons hauts, lorsqu'ils n'ont point négligé les exercices prescrits pour développer ce registre et pour l'unir au registre de poitrine; exercices qui leur sont bien plus profitables qu'aux basses, mais qui le sont encore bien davantage aux ténors.

Ceux-ci occupent la région la plus élevée des voix d'hommes. On peut les diviser, si l'on veut, comme les basses, en trois catégories : les ténors aigus ou haute-contre, les ténors moyens et les ténors graves. Les ténors moyens ou ténors proprement dits, qui sont les plus usités, ont ordinairement pour limite inférieure [note], s'ils possèdent quelques notes de plus au grave, ces notes sont presque toujours trop faibles pour être d'un bon usage. Le registre de poitrine peut s'étendre jusqu'aux intonations suivantes : [notes]. Tout bon ténor doit bien donner le [note] dans ce registre, et même au besoin, et par exception, le [note]. Exiger de lui qu'il

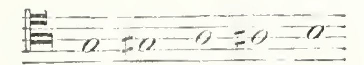
(1) Comme le prouve la note ci-après, le mot de basse-taille avait jadis une autre acception que celle qui lui est donnée de nos jours. Il s'appliqua dans l'origine au baryton ou bas ténor (*taille* et *ténor* sont synonymes), tandis qu'on s'en est servi depuis pour désigner la basse proprement dite. L'emploi de la dénomination de *baryton* prévient toute équivoque à cet égard.

(2) « BARITONO, en latin BARITONANS. C'est ce que nous appelons » BASSE-TAILLE ou *concordant*, qui va haut et bas. Ceux qui peuvent » chanter cette partie peuvent servir de taille et de basse en un besoin. » (Brossard, *Dict. de mus.*, 2[e] édition, 1705.)

Le mot *baryton* n'est donc pas nouveau, même dans l'acception qu'on lui donne aujourd'hui.

aille au delà est une prétention ridicule. Rien n'est plus nuisible d'ailleurs aux intérêts mêmes de l'art du chant. Pour satisfaire le caprice d'un public amoureux du nouveau et de l'extraordinaire qui l'écoute comme il suivrait de l'œil un cheval fringant engagé dans une course de haies, tel chanteur s'efforcera d'atteindre jusqu'à l'*ut* de poitrine qu'un rival heureux aura déjà risqué. Qu'en arrivera-t-il? Que, s'il a le bonheur de ne se point casser la voix dès la première épreuve, il ne pourra manquer de l'altérer sensiblement à la longue par suite du violent effort que lui coûte l'émission de cette fatale note. Combien d'heureuses organisations en ont déjà fait la triste expérience! Ce résultat est d'autant plus à craindre que la voix de ténor est assez délicate, et qu'elle se détériore rapidement si on ne la ménage pas. Loin de là, certains compositeurs, d'accord avec les chanteurs eux-mêmes, prennent à tâche de la fatiguer et de la détruire en l'obligeant à dépasser ses limites naturelles, ou bien en lui donnant trop souvent à exécuter des passages en dehors de sa véritable cantilène (1).

Chez les ténors, comme chez les basses, il y a une très grande différence entre le registre de poitrine et le registre de tête. L'art du chanteur consiste à la dissimuler autant que possible et à en pallier le mauvais effet. Les ténors y réussissent mieux que les basses, parce qu'ils ont, sous ce rapport, moins de difficultés à vaincre que ces dernières. Un très bon exercice pour cet objet est celui que j'ai indiqué plus haut : il consiste à répéter tantôt en voix de tête, tantôt en voix de poitrine, lentement d'abord et ensuite de plus en plus vite, les notes communes aux deux registres. Quand on étudiera séparément les intonations du registre le plus grave, on se tiendra en garde contre les intonations suivantes :



Elles sont difficiles à rendre avec le timbre clair, le seul pourtant qui fasse valoir l'éclat et la force pénétrante de l'organe vocal. Il faut donc vaincre cette difficulté et employer d'abord le timbre clair, après quoi on pourra recourir au timbre sombre, afin de s'habituer à rendre les mêmes notes également bien des deux façons. La voix de poitrine des ténors se distingue en général par l'énergie et l'ampleur; le fausset présente presque toujours plus de fraîcheur et de ductilité. Nous verrons plus loin qu'il est d'un grand secours dans toute espèce de composition d'un caractère doux et affectueux. Au contraire, dans les morceaux d'une couleur très accentuée, sombre ou énergique, les sons doucereux et flûtés du fausset sont tout à fait déplacés. En pareil cas, les compositeurs et les chanteurs doivent éviter de s'en servir et ne faire usage que du registre de poitrine. Avec leur voix de fausset, les ténors peuvent facilement atteindre au . Il y en a même qui s'étendent jusqu'au , voire au delà.

Il faut remarquer que ces sons suraigus ont généralement une assez grande sonorité et un timbre agréable; tandis que les premières notes du même registre, dans le grave, sont faibles et ne peuvent toujours être entonnées avec sûreté. Les ténors graves ont une étendue plus limitée que la précédente dans la région supérieure de l'échelle vocale; en revanche, ils descendent un peu plus bas que les ténors ordinaires. Cette espèce de voix sert rarement pour les solos, mais on l'emploie dans les chœurs et dans les morceaux d'ensemble pour la subdivision vocale appelée : *Second ténor*.

Quant à la haute-contre, c'est un terme moyen entre la voix d'homme et la voix de femme, entre le ténor et le contralto. Elle peut embrasser en voix de poitrine toute l'étendue suivante :



et même plus.

Elle donne les notes élevées avec une facilité et une aisance qui manque au vrai ténor. Cependant, sous d'autres

(1) Dans un grand nombre d'opéras, les rôles de ténors sont si élevés, qu'ils rentrent pour ainsi dire dans la cantilène de l'alto. Il faut consulter les maîtres classiques, Mozart, Cherubini, C.-M. Weber, etc., pour apprendre à bien traiter ce genre de voix.

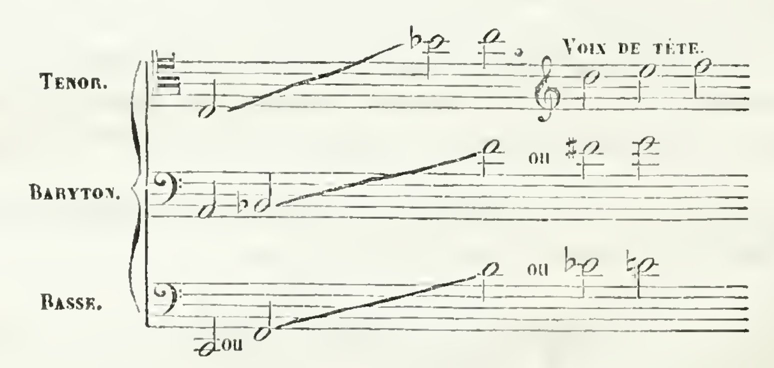
rapports, elle lui est inférieure. Ce genre de voix est du reste assez rare. On l'employait autrefois en France dans les *solos* (1) et même dans les chœurs pour y tenir lieu des *contralti*, qui, en Italie, étaient des castrats (2). Les contrées méridionales avaient alors le privilége d'en fournir de fort belles, elles n'en possèdent presque plus aujourd'hui. Toutes ces causes ont fait abandonner l'usage des hautes-contre pour lesquelles les compositeurs n'ont plus rien écrit depuis longtemps. Il suffit donc de les mentionner ici en passant, afin de compléter les notions relatives à l'étendue et aux propriétés des voix d'hommes.

CHAPITRE II.

DE L'EMPLOI ET DE LA DISTRIBUTION DES VOIX DANS LES CHŒURS D'HOMMES SANS ACCOMPAGNEMENT.

Après avoir considéré l'étendue et les propriétés des voix d'hommes sous un point de vue général, il convient d'en traiter aussi par rapport à l'objet dont nous nous occupons. Comme toutes les voix humaines, les voix d'hommes peuvent s'employer séparément ou réunies ; mais, dans l'un et dans l'autre cas, les conditions de leur emploi ne sont pas tout à fait les mêmes. Lorsqu'on écrit pour une basse, pour un baryton ou pour un ténor un morceau à une seule partie, on suppose ordinairement que celui qui l'interprétera sera doué des principaux avantages que son genre de voix comporte. Dès lors, pourvu que l'on connaisse les principales règles dont j'ai parlé dans le chapitre précédent, on n'est pas embarrassé pour traiter un *solo* quant à la partie matérielle de la composition. Il n'en est pas de même, lorsqu'au lieu d'employer les voix d'hommes chacune séparément en toute liberté, ou du moins selon l'aptitude quelquefois exceptionnelle de certains individus, on les réunit dans des productions musicales à plusieurs parties où il est essentiel qu'elles se combinent sans se nuire réciproquement et toujours de manière à produire une harmonie satisfaisante. Or, les difficultés que l'on rencontre en pareil cas sont d'autant plus grandes que les morceaux à plusieurs parties, et surtout les chœurs, ont très rarement pour interprètes des voix choisies ou des chanteurs doués d'un égal mérite ; ils sont presque toujours exécutés par des masses de voix comme la nature en crée le plus souvent, c'est-à-dire médiocres ou seulement passables, et par des individus n'ayant pour la plupart qu'une très faible notion de l'art du chant. Afin d'obtenir un effet satisfaisant avec des éléments aussi imparfaits, il convient d'apporter à l'étendue ordinaire des voix des restrictions qui permettent d'utiliser de la manière la plus favorable les ressources assez bornées dont on dispose dans la plupart des cas. C'est pourquoi l'on a établi entre le diapason des voix dans les *solos* et le diapason des voix dans les chœurs, une distinction dont les tableaux suivants feront apprécier les résultats.

Étendue ordinaire des voix d'hommes dans les solos.

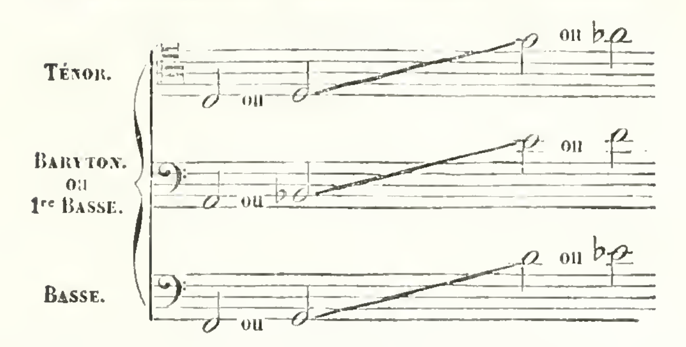


---

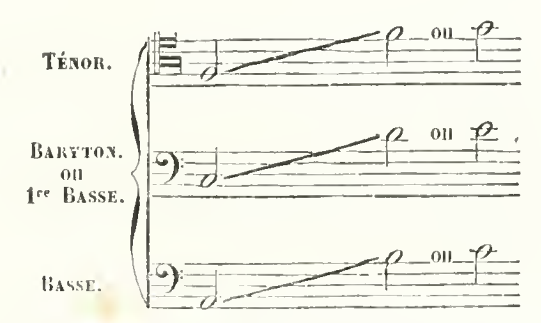
(1) Le rôle d'Achille, dans l'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, et le rôle de Renaud, dans l'*Armide*, du même compositeur, ont été écrits pour des hautes-contre.

(2) En France, la haute-contre s'écrivait sur la clef d'*ut*, troisième ligne, ce qui fit penser, dans d'autres pays, que cette partie devait être chantée par des femmes. Cette expression de haute-contre semble avoir été une source d'erreurs de tout genre ; quelques uns ont cru y voir une traduction exacte du mot italien *contralto*, et ils en ont inféré que l'étendue du contralto féminin et celle de la haute-contre étaient parfaitement identiques. Toujours est-il que l'on nomme parfois encore les hautes-contre *contralti*, ou même *contraltini*, en souvenir des anciens *contralti*, qu'elles remplaçaient, en France, d'une manière *toute virile*.

Étendue ordinaire des voix d'hommes dans les chœurs.



Cette dernière étendue est bien plus bornée que celle des voix solo; eh bien, on peut dire qu'eu égard au peu de moyens des chanteurs choristes, elle est peut-être encore trop développée. On l'admet toutefois dans certains cas et à de rares intervalles; mais dans la pratique habituelle, et pour ce qui regarde l'ensemble de la composition, on préfère en retrancher deux ou trois notes à l'aigu ou au grave, afin d'éviter d'un côté les sons trop fatigants et trop criards, de l'autre les sons trop faibles et trop voilés. Le plus souvent on s'en tient aux notes du médium qui donnent la vraie cantilène du chanteur. En conséquence, l'étendue qu'on peut employer sans crainte pour les choristes les moins habiles est celle-ci :



Pour faire une juste application des données qui précèdent aux chœurs d'hommes proprement dits, il est nécessaire d'observer plusieurs choses et de considérer : 1° que des chœurs de cette nature peuvent être écrits pour le théâtre, pour l'Église, pour des concerts et d'autres solennités musicales; 2° que, dans ces différents cas, ils peuvent être exécutés avec ou sans accompagnement; 3° qu'ils peuvent avoir des interprètes plus ou moins habiles choisis parmi des artistes ou parmi des amateurs de différente condition; 4° que le nombre de ces interprètes peut être plus ou moins considérable.

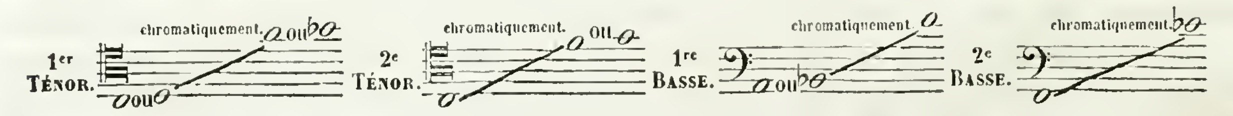
Toutes ces considérations influent directement sur la manière de traiter les voix dans les compositions polyphones. Écrit-on pour des choristes de profession, on doit s'imposer toutes les restrictions dont j'ai parlé plus haut, puisque ce sont principalement eux qui les ont motivées. Qui ne sait que l'éducation musicale des choristes laisse en général beaucoup à désirer, surtout en France, et que leurs voix, par des motifs qu'il est inutile d'exposer ici, sont généralement d'une mauvaise qualité ou du moins très incultes? Les chœurs d'hommes sans accompagnement exécutés au théâtre exigent donc des précautions particulières. Jusqu'à présent, vu l'inexpérience des chanteurs, ils n'ont pu se produire avec quelques chances de succès qu'à la condition d'être très simplement écrits et traités comme les chœurs dramatiques les plus ordinaires. C'est ce qui a pareillement eu lieu pour les morceaux sans accompagnement qui alimentent le répertoire ordinaire des ouvriers orphéonistes. Destinés à toutes sortes d'individus ayant plus ou moins de disposition pour le chant, ils ne contiennent aucune difficulté de style ou d'intonation. Les voix y sont maintenues dans leurs plus étroites limites; elles osent à peine se mouvoir en suivant une commune marche; elles n'accusent le dessin mélodique qu'avec timidité et ne modulent pour ainsi dire pas. Point de traits, de passages figurés et en imitations; mais une suite d'accords lourdement plaqués sur les syllabes du texte. La circonstance de l'inexpérience plus ou moins grande des chanteurs soit parmi les choristes de profession, soit parmi les ouvriers orphéonistes, met donc les

compositeurs dans l'obligation de s'imposer volontairement toutes sortes d'entraves, mais ils sont toujours libres de s'en affranchir autant que bon leur semble dès qu'ils rencontrent des interprètes d'un talent éprouvé.

Ainsi, on peut avancer que les sociétés orphéoniques possèdent à présent dans leur sein un noyau de chanteurs d'élite pour lesquels il serait complétement inutile de réduire l'étendue vocale aux proportions qu'on lui assigne lorsqu'on écrit pour des choristes vulgaires. Il suffit donc de rester dans les bornes qu'indique le second tableau pendant la plus grande partie de la durée de la composition ; mais de temps en temps, et surtout dans les solos, on peut monter ou descendre davantage, suivant la nature des voix et l'effet qu'on veut produire. Quant aux parties d'accompagnement, elles offrent moins de latitude à cet égard, parce qu'elles sont ordinairement exécutées par un assez grand nombre d'individus ; il en résulte qu'on observe, en ce qui les concerne, les limites ordinaires de l'étendue des voix dans les chœurs. Les passages exécutés en *tutti* à l'unisson, c'est-à-dire par la masse chorale tout entière, permettent quelquefois d'employer à l'aigu ou au grave des notes que l'on s'interdirait dans tout autre cas, de peur qu'elles ne demeurassent inaccessibles à la majorité des chanteurs. La raison en est que, dans les *tutti*, les voix qui abordent facilement ces intonations venant en quelque sorte au secours de celles qui hésitent à les donner ou qui ne les donnent qu'avec peine, les circonstances défavorables de l'emploi de ces notes pour telle ou telle voix perdent leur effet, grâce à la franche sonorité et à la sûreté d'attaque des autres voix dans la masse.

Toutes les espèces de voix d'hommes dont on a parlé jusqu'ici peuvent servir à former des chœurs. Ordinairement, on réunit de préférence des voix de différente nature, tant pour éviter la monotonie que pour se ménager une étendue vocale moins bornée. Cependant il existe des exemples de chœurs d'hommes composés pour un seul genre de voix. La musique dramatique en contient plusieurs, et certains opéras nouveaux renferment des morceaux écrits de la sorte qui produisent un bon effet. Il y a lieu de douter, néanmoins, qu'une pareille combinaison fût vraiment avantageuse dans le cas où l'on en ferait usage sans y joindre un accompagnement d'orchestre. Les chœurs d'hommes à plusieurs parties sont donc ordinairement écrits pour les deux genres principaux : *ténor* et *basse*. Je dis les chœurs d'hommes à plusieurs parties, parce qu'il existe aussi des chœurs d'hommes à l'unisson, en d'autres termes des morceaux à une seule partie chantés par plusieurs voix, soit de la même espèce, soit d'espèce différente. Ces morceaux, du reste, ne sont à proprement parler des chœurs que par rapport à la manière dont on les exécute ; la composition, n'étant au fond qu'à une partie, ne leur donne point par elle-même ce caractère.

Écrit à deux parties, un morceau d'ensemble comporte ordinairement une partie de ténor et une partie de basse ; à trois parties, deux parties de ténor et une partie de basse ; à quatre parties, deux parties de ténor et deux parties de basse. A plus de quatre parties, les combinaisons varient de différente manière ; par exemple : une partie de premier ténor, deux parties de second ténor, une partie de première basse et une partie de seconde basse, ou deux parties de premiers ténors, une partie de second ténor, deux parties de première basse et une partie de seconde basse, etc. (1). Ces combinaisons résultent d'un nouveau classement des voix que je vais expliquer. Comme il ne faut pas compter sur des voix extraordinaires pour l'exécution des chœurs d'hommes, mais seulement sur de bonnes voix d'un timbre énergique et d'une étendue convenable (en moyenne deux octaves moins deux ou trois notes, ou même, selon le cas, une octave et demie seulement), on a imaginé, pour donner plus de facilité aux chanteurs et aux compositeurs dans l'emploi judicieux des ressources vocales, de scinder les deux parties de *basse* et de *ténor*, et d'admettre deux parties secondaires du même genre ; division d'autant plus utile et d'autant plus logique, qu'il existe, comme on sait, des basses plus ou moins graves et des ténors plus ou moins élevés. En conséquence, dans les chœurs d'hommes à plus de trois parties, on emploie un *premier* et un *second* ténor, une *première* et une *seconde* basse dont l'étendue reste fixée à peu près de la manière suivante :



Il arrive quelquefois que l'on emploie dans la partie de seconde basse *mi* ou *mi bémol*, au-dessous du *fa* le plus

(1) Voyez d'autres divisions dans les *Chœurs* de ce volume.

grave. Cependant, comme peu de basses sont capables de donner convenablement cette note, on fait bien de la laisser de côté le plus possible, à moins qu'on n'ait soin d'en préparer l'attaque d'une manière très habile, et en l'amenant sur une syllabe sonore propre à en faciliter l'émission. Quant au *fa*, j'ai déjà dit ailleurs qu'une bonne voix de basse ne pouvait s'en passer. N'oublions pas une observation relative au *si bémol* aigu du premier ténor. Cette note, pour faire un bon effet, demande à être donnée en voix de poitrine, ce qui oblige le chanteur à de grands ménagements. Il est donc bien de l'employer avec beaucoup de réserve et de circonspection. En somme, l'étendue générale peut être utilisée avec succès, pourvu qu'on évite de maintenir trop longtemps les voix dans la partie la plus élevée de l'échelle vocale, ce qui ne tarderait pas à fatiguer extrêmement le chanteur (1).

J'ai déjà dit que le baryton, dans les chœurs, fait ordinairement l'office de première basse; c'est en effet comme tel qu'il rend de très grands services dans les morceaux écrits pour voix d'hommes sans accompagnement. Quelquefois aussi le baryton fait le rôle de second ténor; il vaut cependant mieux l'employer comme seconde basse.

Les préceptes que l'on vient d'exposer relativement à l'étendue des voix en général et à celle de chacune de leurs divisions en particulier, ne s'appliquent proprement qu'au genre de musique le plus ordinaire et le plus usité pour voix d'hommes. Il y a des cas où l'on peut procéder librement, par exemple, quand on écrit non pour des masses chorales formées d'éléments très divers et quelquefois très imparfaits, mais pour des réunions d'élite composées de chanteurs connaissant à fond les secrets, les finesses de leur art, et capables de faire chacun leur partie dans un morceau d'ensemble avec tout le soin, toute la perfection qu'on pourrait apporter dans l'exécution d'un air, d'un *solo*. Des chanteurs de cette espèce sont ordinairement appelés à briller dans les compositions concertantes exécutées sans doubler les parties sous forme de trios, de quatuors, de quintettes, de sextuors, et principalement dans les tyroliennes dont quelques passages et surtout les refrains doivent être *iodlés* avec beaucoup d'art. En pareil cas, on a une partie de premier ténor ou même deux parties de ténor, lesquelles exigent des interprètes possédant un fausset suffisamment souple et sonore, en même temps qu'une longue habitude du mode d'émission requis pour ces sortes de chants. Les barytons peuvent aussi concourir à l'exécution des tyroliennes, attendu qu'il en est beaucoup parmi eux, et surtout parmi les barytons hauts, qui savent faire un bon usage de la voix de fausset, lorsqu'ils se sont livrés préalablement aux études nécessaires pour développer ce registre et pour l'unir convenablement au registre de poitrine. Il est évident que l'on peut étendre en pareil cas les limites ordinaires des ténors et celles de la première basse ou baryton, qui s'enrichissent alors de quelques notes à l'aigu. Ainsi, le ténor peut monter jusqu'à ; la première basse jusqu'à . L'usage de la voix de fausset est, du reste, plus spécialement consacré aux tyroliennes, bien qu'il présente aussi des avantages pour des chœurs d'une expression douce, insinuante, fine et gracieuse. On y renonce toutefois dans les morceaux d'ensemble d'un caractère mâle et vigoureux, parce que le contraste des notes flûtées du fausset, avec les notes pleines et éclatantes du registre de poitrine, serait pour ainsi dire un contre-sens et produirait un effet mesquin ou ridicule.

---

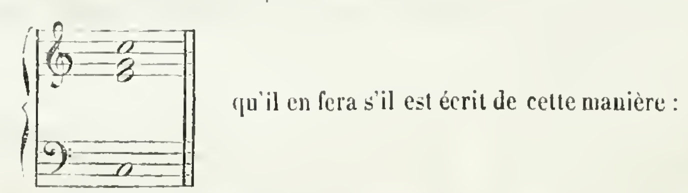
(1) Il est à remarquer que la prédominance des notes d'une certaine partie de l'échelle vocale est quelquefois nécessaire pour donner à un chœur son caractère propre. Si les intervalles du médium conviennent surtout à un chœur religieux doux et calme, un chœur de joie ou de détresse éclatera plutôt en notes aiguës, et un chœur sombre et mystérieux, austère et solennel, affectera les sons graves. (Voy. le *Supplément à mon cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art.*)

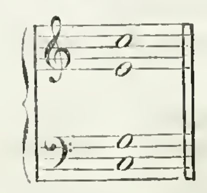
CHAPITRE III.

DE LA MANIÈRE D'ÉCRIRE LES CHŒURS POUR VOIX D'HOMMES SANS ACCOMPAGNEMENT SOUS LE RAPPORT DE L'HARMONIE, ET DES MOYENS D'Y RÉPANDRE DE L'INTÉRÊT ET DE LA VARIÉTÉ.

Les considérations qui préoccupent un compositeur lorsqu'il crée un chœur pour voix d'hommes sans accompagnement sont de deux sortes : les unes ont pour objet le caractère inhérent à ce genre de musique, ainsi que l'appropriation nécessaire du texte et des formes mélodiques, rhythmiques et harmoniques à ce caractère tout spécial ; les autres ont directement trait à la manière d'écrire pour les voix d'hommes, eu égard au mécanisme, au diapason et aux qualités sonores de ces voix. L'étendue dans les bornes de laquelle l'harmonie doit se renfermer en pareil cas étant sensiblement plus restreinte qu'il n'arrive dans les chœurs mêlés, c'est-à-dire composés d'hommes et de femmes, faut, par cela même, une certaine habileté pour éviter la monotonie et le vide produits par ce défaut d'espace et d'étendue. Cette habileté se révèle principalement dans la manière de choisir et de distribuer les intervalles des accords. Le choix et la distribution des intervalles est, en effet, dans la matière dont il s'agit, un point d'une extrême importance, et l'on peut dire que le secret de la composition pour voix d'hommes y réside en quelque sorte tout entier. Déjà il n'est pas inutile de s'en préoccuper en créant le chant principal, car un chant qui aurait trop d'étendue et qui descendrait trop souvent dans les cordes basses, par exemple, aux notes graves du ténor, courrait le risque de n'avoir qu'une harmonie pauvre et terne. Ensuite, dans les accords même, le partage des intervalles entre les différentes voix exige des précautions minutieuses, précautions dont les compositeurs, peu familiarisés avec ce genre de musique, ne soupçonnent pas l'urgence. C'est pourquoi, dès le début d'un morceau, on peut facilement juger du savoir-faire ou de l'ignorance d'un musicien en fait de composition vocale, rien qu'à voir la manière dont il a marié les parties et groupé les intonations de l'ensemble harmonique de ses chœurs. On a cru, mais à tort, que pour donner de l'éclat et de l'énergie à un morceau de musique chorale, il suffisait d'augmenter le nombre des parties intrinsèques de l'harmonie, tandis qu'il est prouvé, au contraire, que certains passages écrits seulement à trois ou à quatre parties dans les meilleures conditions de sonorité des voix, font plus d'effet, et paraissent plus pleins, plus nourris, plus riches et plus éclatants, que d'autres où l'on en compterait cinq, six, sept, huit et même davantage, mais disposées sans discernement, et pour ainsi dire au hasard sous le rapport de la répartition des intervalles. L'importance de cet objet et la différence des résultats qu'il amène, suivant qu'on le néglige ou qu'on en tient compte, s'expliquent en partie par les lois naturelles de la production du son.

L'expérience nous apprend qu'en écartant les notes des accords à de certaines distances, de telle sorte qu'il y ait entre chaque partie à peu près le même espace, et entre les termes de chaque intervalle place pour d'autres intervalles, on établit une sorte d'équilibre plus favorable au développement de la sonorité que quand on tient ces notes tout à fait rapprochées les unes des autres, ou qu'on écarte celles-ci et qu'on groupe celles-là d'une façon irrégulière. C'est pourquoi l'accord suivant, par exemple, ne fera pas, à beaucoup près, autant d'effet disposé comme suit :
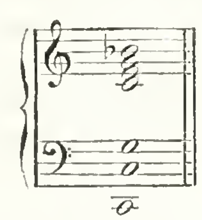




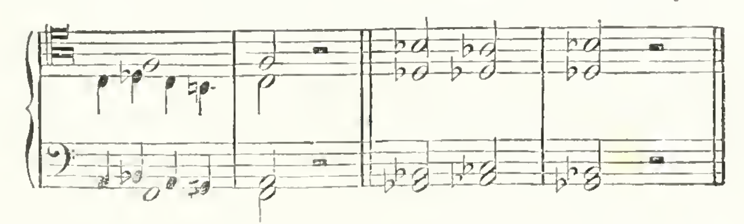
Cette dernière disposition est nommée dans les écoles *harmonie large* (1), ou plutôt *divisée*, par opposition au sys-

(1) L'*harmonie large*, que l'on cultive depuis longtemps en Allemagne, surtout dans la musique religieuse, convient particulièrement aux chorals et aux pièces d'orgue. De nos jours Thalberg en a introduit l'usage dans la musique de piano. Il a su obtenir, au moyen de l'extension des intervalles, une harmonie pleine, égale et sonore dans toute l'étendue du clavier. Cette nouvelle disposition d'accords lui a permis en outre de combler le vide que ses devanciers laissaient subsister entre la basse et les intervalles confiés à la main droite. Il est donc parvenu à éviter l'effet mesquin que produisait naguère un chant exécuté sans force et sans vigueur dans les régions élevées de l'instrument, tandis que la basse, qui semblait n'avoir aucune liaison avec ce chant, et qui s'en trouvait éloignée de plusieurs octaves, faisait entendre tout au
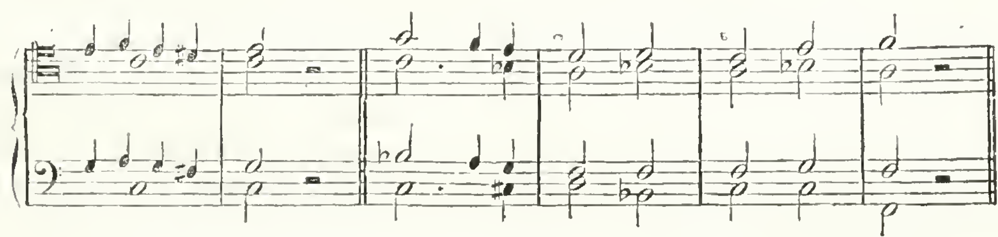
tème qui consiste à superposer les intervalles sans mettre pour ainsi dire d'espace entre eux, surtout dans les parties supérieures, système qui prend le nom d'*harmonie serrée.* Le bon effet de la première méthode est surtout appréciable dans les régions graves de l'échelle où l'*harmonie serrée*, vu la lenteur des vibrations, paraît presque toujours terne, lourde et confuse. Elle n'y est point d'ailleurs naturelle, comme nous l'indique le phénomène de la résonnance, lequel engendre l'accord parfait et l'accord de septième dominante dans la position que voici :



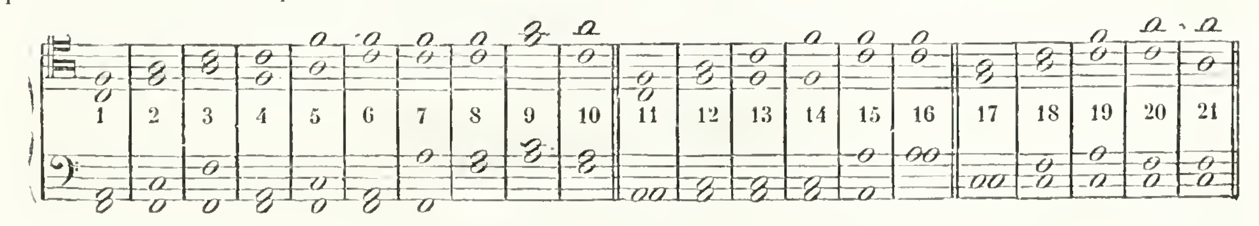
Des observations précédentes on peut déduire les préceptes ci-après, touchant la manière de distribuer les intervalles dans les morceaux composés pour voix d'hommes. D'abord il faut soigneusement éviter de mettre les deux parties inférieures à la distance d'une seconde ou d'une tierce, lorsque la partie la plus grave donne des notes telles que : . Ainsi une disposition d'accords analogue à celle que l'on remarque dans les exemples ci-dessous est vicieuse, en ce sens qu'elle produit une harmonie lâche, molle, confuse et sourde, qu'on ne parvient à rendre tolérable que dans quelques cas fort rares. Le mauvais effet qui en résulte presque toujours est d'autant plus sensible que l'accord est donné avec plus de force ou qu'on s'y arrête plus longtemps.



Au contraire, des accords tels que les suivants, produiront une harmonie pleine et sonore.
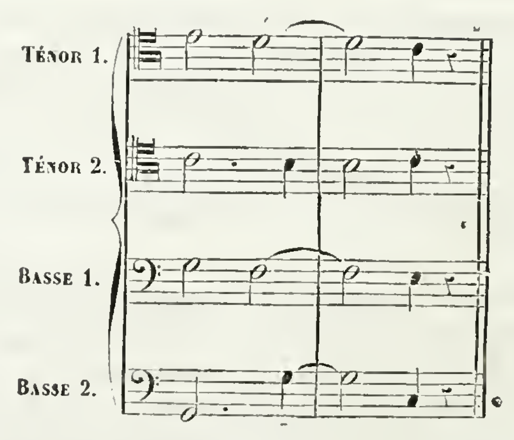


Pour être suffisamment à même d'apprécier l'avantage de telle ou telle distribution d'intervalles, il est utile de comparer entre elles diverses positions d'un même accord. Prenons, par exemple, l'accord parfait de *fa* majeur :



grave un insipide bourdonnement de sons confus. Remédiant, par l'emploi des sons intermédiaires, à cette ridicule disproportion de sonorité, le célèbre pianiste dont je parle a encore retiré de son système un autre avantage. Il a imprimé au mouvement des parties une grande souplesse et une grande aisance pour l'exécution et la reproduction des dessins rhythmiques et mélodiques, enrichissant ainsi la musique de piano des effets variés du style concertant et figuré. Malheureusement l'écart des doigts de l'exécutant ne répondant pas toujours à celui des intervalles, il s'en est suivi que la musique de Thalberg est réputée d'une interprétation difficile pour quiconque n'a pas une très grande main. La présence des dixièmes qu'amènent très fréquemment les positions d'accords et les mouvements de l'harmonie large est un inconvénient attaché à ce système, car les pianistes n'ont pas, comme les organistes, la ressource d'un clavier de pédales. Cependant la méthode de Thalberg a fait école, et l'on remarque, dans la musique moderne de piano, une tendance de plus en plus prononcée à imiter la facture des pièces d'orgues.

Les numéros 1, 4, 6 sont défectueux à cause du trop grand rapprochement des deux parties inférieures. Dans les numéros 4 et 6, ce défaut ressort d'autant plus qu'il règne un plus grand nombre vide entre celles-ci et les parties aiguës. Il y a là une disproportion insoutenable. Les autres dispositions sont toutes praticables avec plus ou moins de succès. Les numéros 2 et 7, par exemple, sont moins sonores que les numéros 3, 8, 9 et 10. Quant aux numéros 13 et 14, il est bon d'en user avec beaucoup de réserve et de ménagement.

Dans certains cas, et pour des effets particuliers qu'il a en vue, un compositeur emploie quelquefois une disposition d'accords, sinon insolite, du moins peu usitée. C'est ce qui a lieu surtout quand il désire mettre en relief certains intervalles qui doivent marquer fortement la couleur harmonique d'un passage d'après les exigences de la situation et le sens du texte. Comme il importe que ces intervalles frappent plus particulièrement l'oreille, c'est au genre de voix le plus capable de les faire ressortir, soit par son degré d'intensité, soit par la nature de son timbre, c'est à ce genre de voix, disons-nous, qu'il est bon d'en confier l'exécution. Un des principaux avantages de l'harmonie large est de favoriser le mouvement des parties et l'emploi de dessins rhythmiques propres à augmenter l'importance et l'intérêt de chacune d'elles, en même temps qu'à répandre une grande variété dans la composition. Or, pour conserver aux parties une marche naturelle et chantante, il est souvent nécessaire de les croiser. On pose en principe à cet égard qu'il faut presque toujours éviter de faire monter une partie au-dessus du premier ténor, à moins que la différence du dessin rhythmique ou mélodique, ou quelque circonstance analogue, ne permette de le faire sans détruire ou affaiblir la prédominance du chant principal. Le croisement des parties intermédiaires est le plus facile à effectuer; il est du reste assez fréquent. Une chose à considérer, c'est la différence de timbre et de diapason existant entre les voix de ténor et les voix de basse. Or tout le monde sait qu'en écrivant un quatuor de violons, la différence de timbre et de puissance sonore entre l'alto et le violon a des conséquences assez graves relativement à la manière de distribuer les intervalles des accords; c'est pourquoi, dans le quatuor vocal, il est parfois utile de faire monter une partie intermédiaire de basse au-dessus d'une partie intermédiaire de ténor. On y est principalement forcé dans un cas que j'ai indiqué plus haut, c'est-à-dire quand on a besoin de faire ressortir un intervalle et que cet intervalle est compris dans la série des sons élevés de la voix de basse. En pareil cas, si l'on confiait cette intonation au ténor, il serait à craindre qu'elle ne produisît pas assez d'effet. Quant à la partie la plus grave, on la fait rarement monter au-dessus d'une autre partie, surtout lorsque l'opération du croisement amènerait le deuxième ténor ou le baryton dans la région inférieure de cette partie grave. La raison en est que les sons de cette région vocale, pleins et vigoureux dans une voix de basse profonde, sont faibles et ternes dans une voix de baryton ou de second ténor. L'échange qu'en feraient ces voix serait donc désavantageux sous le rapport de la sonorité. S'il est des cas où une voix grave dépasse la voix supérieure, surtout dans le chant figuré où chaque partie redit à son tour le motif principal, il est très rare qu'une voix intermédiaire descende plus bas que la seconde basse, non seulement par la raison que l'on vient de donner, mais parce que cette licence, si elle se prolongeait, blesserait l'oreille, qui suit toujours en quelque sorte instinctivement la marche de la basse. Cependant voici un exemple où l'une des voix intermédiaires croise la seconde basse, sans qu'il en résulte un mauvais effet :



Dans cet exemple, la première basse donne un *fa* pendant que la seconde basse fait entendre un *sol*. Toutefois si ce

passage peut être toléré, il n'est pas moins vrai qu'on fait beaucoup mieux d'éviter de pareilles tournures dans la réalisation de l'harmonie.

D'ailleurs l'exemple ci-dessus serait facile à rectifier en modifiant la disposition de la basse de la manière suivante :



Néanmoins, lorsque la partie de deuxième basse joue le rôle de partie chantante, ce qui arrive assez souvent, elle peut croiser les autres parties, pourvu que ce croisement ne nuise point à la pureté et à la clarté de l'harmonie, et qu'il soit tenu compte, en le pratiquant, des principales circonstances relatives aux divers timbres et aux divers registres des voix de basse et des voix de ténor.

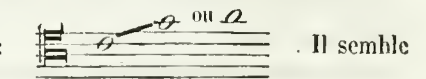
Les chœurs d'hommes sans accompagnement exigent, sous le rapport de l'harmonie, non seulement un style pur, élégant et correct, mais aussi une grande variété unie à une simplicité de bon goût. On doit éviter d'y accumuler les modulations, les dissonances, les combinaisons peu naturelles et les marches d'accords trop complexes. La puissance de sonorité des voix et les différences de leur timbre suffisent en bien des cas pour donner à un simple intervalle, à une modulation très ordinaire, un relief et une fraîcheur inattendus.

Ici, le fond de l'harmonie en lui-même importe beaucoup moins que la bonne disposition de l'harmonie eu égard aux voix. C'est pourquoi un chœur d'hommes, susceptible des plus beaux effets lorsqu'il est interprété par des chanteurs, paraît souvent terne et insignifiant, privé de vie et d'intérêt, lorsqu'on se contente de l'exécuter au piano : ce genre d'épreuve donnera des résultats d'autant moins satisfaisants que le morceau aura été composé pour un plus grand nombre de voix ; car il est de fait que les productions destinées à de fortes masses chorales sont précisément celles qui exigent le plus de naturel et de simplicité dans le choix et dans la succession des accords, aussi bien que dans les modulations et dans la marche des parties. De telles productions renferment peu de dessins, peu de contrastes mélodiques ou rhythmiques ; les voix y procèdent en se reposant sur des notes d'une assez grande valeur et en suivant des mouvements analogues, sinon tout à fait identiques. L'hymne du *Cycle choral*, intitulé *Chant de victoire*, peut donner une idée de la facture de ces sortes de morceaux ; excepté dans les *solos*, on remarquera que l'harmonie en est partout disposée d'une façon particulière, et que la distribution des intervalles, la position des accords ont été calculées en vue d'une exécution à voix très nombreuses. Admettons un instant que tout en le destinant à de grandes masses chorales, je me fusse contenté de l'écrire comme on écrit dans les cas ordinaires, il est certain que le but aurait été manqué et l'effet nul. Il en serait de même, d'ailleurs, si l'on voulait réduire ici le nombre des choristes, car cette réduction dénaturerait complètement le caractère du morceau.

L'harmonie large en accords plaqués est celle dont l'usage est le plus fréquent dans les compositions destinées à des chœurs très nombreux. Quelque nourrie que soit cette harmonie, elle ne doit pas offrir une surabondance d'intervalles qui l'alourdisse sans profit pour sa sonorité. L'harmonie plaquée, dans les chœurs d'hommes, n'est bonne qu'à la condition d'éviter ce défaut. Elle doit être toujours pure, et, comme on dit en termes d'école, bien *réalisée*. Dans les chœurs à plus de quatre parties, et surtout dans ceux à huit parties (doubles chœurs), il arrive souvent qu'on double quelques parties à l'octave dans l'harmonie pleine ; mais cela ne constitue rien moins que des octaves défendues, comme pourraient le croire les ignorants ou les demi-savants, toujours prêts à voir des incorrections là où il n'y en a pas, et jamais assez habiles pour en découvrir là où il y en a. Je pourrais citer une multitude d'exemples tirés des grands maîtres, entre autres, les doubles chœurs de Haendel, qui prouvent que, loin de rejeter, ces suites d'octaves, on doit les admettre dans l'intérêt de la plénitude de l'harmonie. Quant aux quintes consécutives, elles suivent la règle générale sur l'emploi de ces sortes de successions. On sait depuis longtemps que les prohibitions dont elles ont été l'objet ne sont plus aussi absolues, et que dans beaucoup de cas, notamment dans les accords de quinte et sixte et de sixte augmentée, les quintes consécutives, ne blessant pas l'oreille, peuvent être admises sans scrupule. Il y a des choses plus importantes à observer relativement à l'application de l'harmonie plaquée aux chœurs d'hommes. C'est qu'il convient que cette harmonie ait une signification réelle et qu'elle ne soit pas un vain remplissage, une lourde et grossière marqueterie, comme en présentent ces fastidieux exercices de contrepoint simple que l'on préconise

dans les écoles pour l'étude des premiers éléments du style non fleuri. Ce serait d'ailleurs une erreur de croire que l'harmonie plane n'est pas admise à profiter des ressources de la mélodie. On peut fort bien, au contraire, donner aux différentes parties dont elle se compose, sinon une forme *mélodique* déterminée, du moins un tour chantant et *mélodieux* en rapport avec le sens des paroles et l'expression générale du morceau. Du reste, toutes les fois qu'il ne s'agit pas de chœurs à voix nombreuses, l'harmonie plaquée peut faire place au style figuré, d'où découle tout ce qui donne du mouvement et de la physionomie à une composition, traits multiples, imitations variées, contrastes de sonorité, oppositions de rhythmes et autres artifices propres à intéresser l'auditeur. Il est vrai que cette manière d'écrire n'est pas celle qui a le plus généralement prévalu en France dans la musique chorale; longtemps on a cru que l'on ne trouverait rien de mieux approprié aux voix masculines que l'harmonie plaquée, parce qu'elle est simple et d'une exécution facile. Quoi d'étonnant, après cela, que l'on ait parlé de la monotonie des chœurs d'hommes! Sans doute, personne ne contestera que la monotonie ne soit plus difficile à éviter dans des chœurs de cette espèce que dans des chœurs mêlés, c'est-à-dire composés d'hommes et de femmes; mais en étudiant à fond les ressources et les propriétés du genre, on reconnaîtra qu'elle n'y est pas autant à redouter qu'on le pense. Il suffit d'ailleurs de jeter les yeux sur quelques bonnes collections de chants pour voix d'hommes, telles qu'en ont publié les C. Kreutzer, les C.-M. de Weber, les Eisenhofer, les Bernhard Klein, les Zoellner et les Otto, pour repousser à cet égard toute insinuation décourageante. En effet, la richesse et l'originalité qui distingue ces œuvres, et qui contraste d'une manière frappante avec la pauvreté et la banalité d'un grand nombre de morceaux d'ensemble écrits en France, témoigne hautement des ressources que présente ce genre de composition, quand l'étude et l'expérience ont appris à y exceller. Les moyens de variété dont on dispose pour l'objet qui nous occupe sont en grande partie empruntés à l'art même de la composition, et n'appartiennent pas en propre à tel ou tel genre. Toutefois il en est quelques uns qui sont particuliers aux chœurs d'hommes.

Ces moyens de variété consistent :

1° *Dans l'opposition naturelle qu'offrent entre eux les différents genres de voix d'homme sous le rapport du timbre.* — Déjà cette opposition se révèle d'une manière sensible entre la basse et le ténor, non seulement quant au diapason, mais encore pour ce qui est du caractère intime et de la couleur propre de chacune de ces voix en particulier. Ainsi le ténor ne laisse pas d'avoir beaucoup d'analogie avec la voix de femme tant par sa douceur naturelle et par sa flexibilité que par ses ressources spéciales. C'est surtout dans la partie supérieure de son étendue, qu'une jeune et bonne voix de ténor fait illusion à cet égard, car les notes qu'elle tire de cette région sortent comme si elles étaient entonnées une octave plus haut qu'elles ne le sont en effet; il en résulte que le ténor prend en quelque sorte le caractère d'un *soprano* par rapport aux autres voix. On observe encore mieux ce fait singulier, lorsque le premier ténor, pendant tout le cours d'un morceau, ou d'une longue période, se maintient dans les limites des sons : 

. Il semble donc qu'un chœur d'hommes acquière par là, sous le rapport esthétique, une valeur dont l'absence totale des voix de femme semblait devoir le priver.

De même qu'il existe une opposition frappante entre les voix extrêmes d'un chœur d'hommes composé de basses et de ténors, ainsi trouve-t-on incontestablement entre les voix intermédiaires une différence que toute oreille délicate est apte à saisir. Enfin, aux dissemblances générales de timbre que présentent les principales divisions de la voix humaine, il faut ajouter les modifications particulières qui résultent des nuances et des qualités propres à chaque voix en elle-même, selon l'organisation ou la disposition du chanteur. Ces modifications, quelque légères qu'elles soient, ne contribuent pas moins à varier les effets de sonorité, si ce n'est dans les ensembles, du moins dans les passages qui admettent l'emploi partiel des forces vocales.

2° *Dans le nombre et la division des parties vocales concourant à la formation du chœur.* — Comme on l'a vu plus haut, il y a des chœurs qui n'ont que deux parties, d'autres en ont depuis trois jusqu'à huit et davantage. A huit parties les voix forment ordinairement un double chœur, c'est-à-dire deux chœurs simultanés, composés chacun de quatre parties, deux de ténor et deux de basse. On peut aussi, dans le même cas, adopter une division semblable à celle que j'ai employée pour quelques uns des chants sans paroles placés à la fin du *Cycle choral*, savoir : deux parties de premier ténor, deux parties de second ténor; deux parties de première basse et deux parties de seconde basse.

Il y a des morceaux ou seulement des passages qui admettent une, deux, trois parties principales et quelques parties d'accompagnement, ou bien une, deux, trois voix principales et un chœur. Au surplus les arrangements de cette nature varient à l'infini, et ce serait empiéter sur les droits du compositeur que d'indiquer ici toutes les versions praticables que sa fantaisie peut lui suggérer.

3° *Dans le nombre et la division des parties données à l'harmonie.* — On peut donner à un chœur cinq, six, sept, huit parties vocales, et plus encore, sans être obligé pour cela d'écrire l'harmonie de ce chœur à plus de deux, de trois et de quatre parties. La somme des intonations nécessaires aux différentes parties vocales se complète alors en doublant, en triplant et en quadruplant les intervalles des accords, en d'autres termes, les parties *réelles* (1) de l'harmonie. Le nombre des parties varie pendant la durée d'un morceau d'ensemble. Évidemment, dans un chœur à deux parties vocales, on ne pourra jamais employer à la fois que deux intervalles différents qu'on sera libre de faire alterner avec l'octave ou avec l'unisson ; mais dans un chœur à trois voix, on se servira tantôt de l'harmonie à deux parties, tantôt de l'harmonie à trois parties. Si le chœur est à quatre voix, il s'enrichira de l'harmonie à quatre parties, la meilleure et la plus usitée dans ce genre de composition. Un morceau d'ensemble à plus de quatre voix admettra l'amalgame de ces différentes combinaisons, de telle sorte que certains passages seront à deux parties réelles, d'autres à trois, d'autres à quatre. Il est rare que ce dernier chiffre soit dépassé. Cependant on emploie quelquefois cinq parties réelles, mais dans la plupart des cas où il semble qu'on soit allé au delà, le fond de l'harmonie est tel qu'on vient de le dire, plus les parties de doublement ajoutées aux parties réelles, afin de compléter l'ensemble.

4° *Dans le choix, la succession et la position des accords.* — Tout bon compositeur doit parfaitement connaître cette matière, en ce qui touche directement la science de l'harmonie. Je n'ai donc pas besoin de donner à ce sujet des détails techniques ; je ferai seulement observer que le désir de produire des effets neufs et variés, de paraître fécond et original, d'émouvoir ou de surprendre son auditoire, n'autorise point à employer, dans le genre de composition dont il s'agit, des combinaisons incompatibles avec le véritable style de la musique vocale. Des modulations trop fréquentes, des transitions trop brusques, des progressions trop compliquées, enfin l'abus des dissonances, sont des écueils qu'il faut éviter avec soin. Si l'on peut impunément innover sur beaucoup de points, principalement en fait d'harmonie, quand on écrit pour les voix factices de l'orchestre, il n'en est pas de même, à beaucoup près, quand on compose pour l'organe humain. Certains procédés, certains effets excellents dans le style instrumental, sont quelquefois très déplacés dans le chant. Cela nous explique pourquoi tant de compositeurs qui réussissent parfaitement à manier les forces instrumentales, font souvent preuve d'inexpérience, et, qu'on me passe le mot, *tâtonnent* lorsqu'ils écrivent pour les voix. Ou leur harmonie est incorrecte, fautive, ou elle manque de caractère et de sonorité. Chefs habiles et sûrs d'eux-mêmes à la tête de leur orchestre, ils ne sont plus ici que de gauches et timides écoliers. Je pourrais citer des musiciens d'ailleurs très estimables qui ne savent pas écrire correctement à deux parties, et qui disposent leurs morceaux d'ensemble de la manière la plus niaise sous le rapport de l'effet vocal. Ce qui leur manque, ce n'est pas le génie, ce n'est pas le talent, ce n'est même pas l'aptitude nécessaire pour devenir des musiciens complets, c'est uniquement l'expérience d'un genre de musique que l'on ne connaît pas assez en France et que l'on y étudie trop superficiellement. Pour réussir dans ce genre, il faut, de toute nécessité, avoir acquis les connaissances spéciales dont j'ai parlé plus haut.

5° *Dans l'emploi du style figuré ou concertant.* — Une suite d'accords constamment assujetis à la même marche, formant une masse compacte sans jours et sans éclaircies, reposant sur une donnée mélodique à peu près insignifiante, telle est souvent la matière d'un chœur dans la musique française, surtout quand ce chœur est destiné au théâtre, où l'on a toujours la ressource d'y joindre un accompagnement instrumental dont le style travaillé rachète jusqu'à un certain point la pénurie de la partie vocale. Dans la musique pour voix d'hommes seules, cette ressource venant

(1) Il ne faut pas confondre les parties réelles de l'harmonie avec les parties réelles de l'ensemble vocal. Les parties réelles de l'harmonie sont celles qui ont chacune leur progression et qui admettent une suite d'intervalles non doublés. Les parties réelles de l'ensemble du chœur sont celles qu'exécute, suivant ses moyens, chaque espèce de voix employée dans ce chœur. Elles correspondent chacune à une partie distincte de l'harmonie, qui est, selon le cas, ou une partie réelle, ou seulement le doublement de celle-ci. Quand on dit un chœur à trois, à quatre parties, on entend par là un chœur composé pour trois, pour quatre voix distinctes, mais cela ne veut pas dire que l'harmonie de ce chœur soit toujours à trois et à quatre parties réelles.

à manquer, il faut bien que l'intérêt tout entier de la composition soit concentré dans le chœur même ; il est donc impossible, pour peu que l'on ait du goût, de conserver longtemps des formes aussi simples. A la vérité un grand nombre de morceaux destinés aux sociétés orphéoniques de Paris et de la province ne sont pas autre chose que des chœurs syllabiques en accords plaqués, mais le peu d'intérêt qu'ils présentent et le peu d'effet qu'ils produisent, lors même qu'ils sont exécutés par un nombre assez considérable de chanteurs, doit prouver, ce me semble, que l'on gagnerait beaucoup à changer de méthode. Si l'on tient à obtenir un résultat plus satisfaisant, il est facile d'y parvenir en appliquant aux compositions pour voix d'hommes les ressources si précieuses et si étendues du contrepoint libre, du style figuré, et principalement de l'*imitation* (1). Sans doute un pareil système est moins expéditif que celui qui avait prévalu jusqu'à présent. Il exige du soin, de la réflexion, du talent, et par-dessus tout le génie de la création mélodique.

C'est ici qu'il convient de distribuer dans les parties des dessins chantants et bien appropriés au caractère du morceau. C'est ici qu'il faut donner à chaque partie même sa physionomie propre, selon le rang qu'elle occupe dans l'ensemble et le rôle qu'elle joue vis-à-vis des autres parties. Les différentes voix doivent s'emparer tour à tour des idées principales et des idées accessoires qui s'y rattachent ; elles doivent les reproduire, les varier, les combiner et les opposer les unes aux autres, de manière à faire circuler de toute part, dans l'ensemble de l'œuvre, la chaleur vitale de la mélodie. Ainsi, au lieu de n'être qu'un bloc harmonique fonctionnant lourdement tout d'une pièce, le chœur, protée harmonieux, aura mille aspects ; il se divisera, se fractionnera et se complétera de nouveau, tantôt ménageant ses forces sonores et les déployant une à une, petit à petit, tantôt les produisant toutes en masse et du même coup. Dans ces évolutions successives, il s'identifiera de plus en plus avec le sujet de la composition ; il en développera le caractère, il en fortifiera l'expression, et sans rompre l'unité, il soutiendra l'intérêt depuis la première note jusqu'à la dernière. Comme ce système permet aux voix de se diviser, d'alterner, de se répondre, de s'isoler, de se grouper, de former de petits ensembles partiels, et de se réunir ensuite en *tutti*, on n'a pas de peine à se faire une idée des immenses ressources dont il est susceptible, pour varier les effets et les nuances d'expression. Naturellement il importe de choisir des idées mélodiques qui se prêtent à cet intéressant travail, lequel se fait ordinairement dans le style libre. Ainsi les mots *imitation, strette, contrepoint figuré*, n'ont point cette fois le sens rigoureux qui leur est donné dans les études scolastiques, et surtout dans la fugue, si ce n'est quand il s'agit de morceaux d'ensemble pour voix d'hommes d'un caractère tout à fait religieux, comme les motets, ou présentés sous forme de canons. Les différents procédés de l'imitation et les différents artifices du contrepoint figuré appartiennent donc ici, je le répète, au style libre, et nullement au style rigoureux. L'essentiel est de bien faire chanter les parties, de leur donner une marche facile, coulante et mélodieuse (2). Sur ce point la partie la plus grave (la deuxième basse

(1) Les musiciens savent tous que le genre d'*imitation* dont on parle ici consiste dans la reproduction plus ou moins exacte, entière ou partielle, d'une phrase musicale entendue d'abord dans une partie quelconque, et passant ensuite dans une autre partie. Voy. ma *Théorie et abrégé du contrepoint et de la fugue* (Paris, Chabal), p. 46.

(2) Un compositeur qui a fait de bonnes études n'est pas embarrassé de remplir cet objet ; il connaît les règles de la mélodie et les applique ; il sait que tous les intervalles, toutes les progressions n'ont pas la même valeur et ne présentent pas la même facilité pour le chant. Sans doute les successions diatoniques ne sont pas les seules que l'on puisse employer dans une mélodie ; on peut y introduire aussi très fréquemment des intervalles chromatiques, mais on n'oubliera pas que plus ces derniers s'éloignent des proportions diatoniques, plus ils sont difficiles à entonner. Tels sont, par exemple :



Comme la plupart de ces intervalles ne se prêtent pas aux mouvements naturels du gosier, et qu'ils demandent à être préparés par le chanteur, il faut éviter d'en abuser, surtout dans les traits rapides. Dans tous les cas, on cherchera à en faciliter l'exécution en leur assignant des valeurs rhythmiques d'une assez grande durée. Les théoriciens considèrent les progressions qui ne sont pas expressément formées de notes appartenant à l'échelle comme *artificielles*, et il les désignent par ce nom.

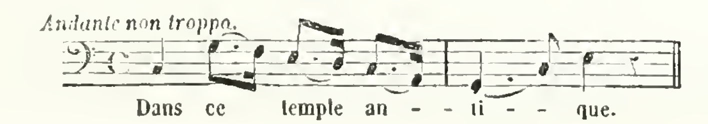
Autrefois certaines de ces progressions étaient sévèrement défendues à cause de la difficulté d'intonation ; à présent l'éducation des chanteurs étant plus avancée et plus complète sous le rapport de l'harmonie, on les admet sans restriction, pourvu qu'elles soient habilement traitées. Toujours est-il que le bon sens commande de n'employer que des intervalles qui ne soient pas d'une intonation trop difficile. En serait-il autrement, on courrait risque de produire des successions bizarres indignes du titre de mélodies. D'un autre côté, ce serait un grand tort de rejeter tout ce qui n'est pas précisément inexécutable, lorsque la circonstance promet d'en attendre un bon effet. C'est aux chanteurs à se prémunir contre les difficultés d'exécution par des lectures assidues et de longs exercices sur tous les sauts d'intervalles imaginables.

dans les quatuors) réclame toute l'attention du compositeur. C'est elle, en effet, qui sert, en quelque sorte, de fondement à l'édifice vocal, et qui donne le plus de relief à l'harmonie quand elle est traitée d'une manière habile. L'obligation de rendre cette partie aussi mélodieuse et aussi chantante qu'il est possible, se complique ici de la difficulté que l'on éprouve, par suite de l'étroitesse de l'étendue générale des voix, à former une harmonie suffisamment pleine et nourrie dans l'espace assez borné que laissent entre eux la basse et le chant. Toutefois, avec un peu d'étude et d'expérience, on surmonte aisément cet obstacle.

La plupart des chœurs du *Cycle choral* sont écrits soit en totalité, soit en partie, dans le style figuré et concertant. On observera que ce système domine surtout dans les *Pensées d'amour* (voy. n° 14). Comme les morceaux d'ensemble auxquels on en fait l'application sont plus riches en dessins mélodiques, en traits rapides, en contrastes de rhythme et de sonorité que les chœurs ordinaires, il est urgent, dans l'intérêt d'une bonne exécution, de n'employer en pareil cas qu'un petit nombre de chanteurs, et de réduire l'ensemble choral aux proportions d'un chœur simple, c'est-à-dire d'un chœur dont les parties ne soient pas doublées.
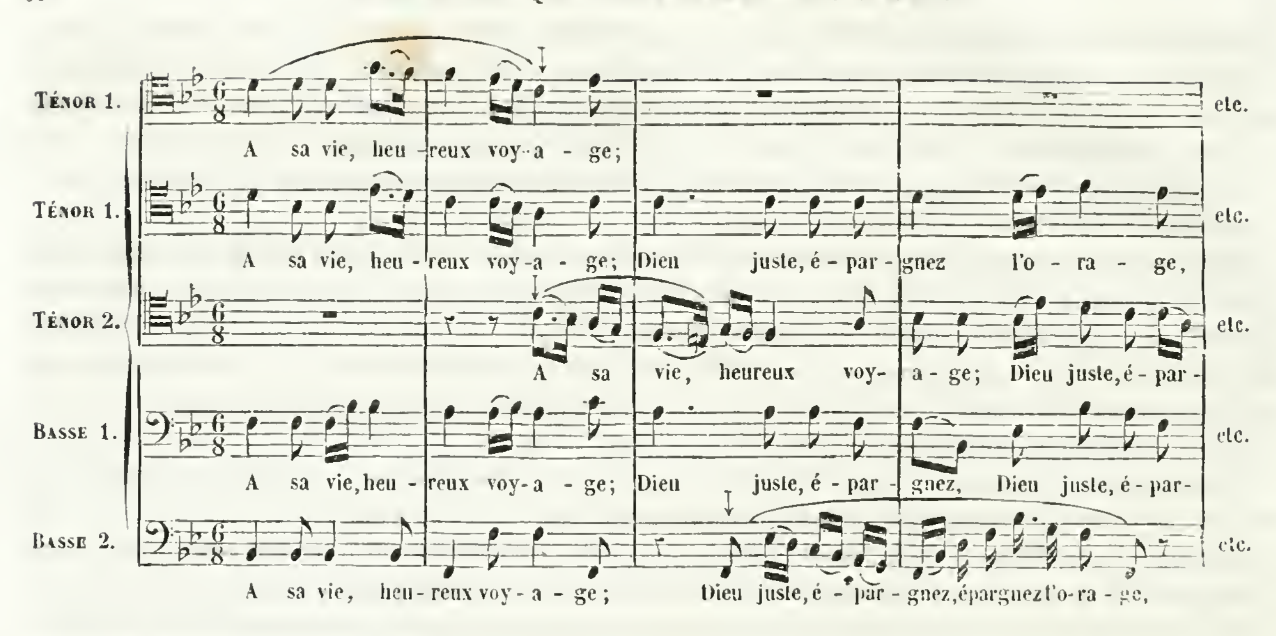
C° *Dans le choix et l'arrangement des voix par rapport au caractère de leur diapason et à celui de leurs registres.* — On sait que le caractère et les propriétés des voix ne sont pas les mêmes à l'aigu qu'au grave, et *vice versâ.*

Le compositeur profitera encore de cette circonstance pour obtenir des combinaisons de sonorité au moyen desquelles il lui soit facile de varier les répétitions d'une idée musicale, selon la couleur propre à chaque genre de voix et à chaque espèce de registre. Toute partie peut faire son *entrée* en exposant une phrase, un dessin mélodique quelconque; mais si, pour l'exposition du motif principal ou d'un passage qui doit plus particulièrement ressortir, on a soin de choisir une voix dont le timbre et le caractère réponde parfaitement au sens des paroles et à la nature du sujet, on aura le mérite de produire dans un chœur des effets analogues à ceux qu'on obtient dans l'orchestre par suite du choix et de l'échange raisonné des instruments eu égard aux propriétés esthétiques de leur timbre. Ainsi reconnaît-on que tel motif, tel passage est mieux interprété par tel ou tel genre de voix, on fait en sorte, toutes les fois qu'il est nécessaire de le rendre plus saillant, suivant une intention déterminée, on fait en sorte, dis-je, de laisser prédominer la voix qui s'y apparente le mieux en employant momentanément celle-ci comme voix *solo*. Pour tout ce qui demande une expression grave, austère, énergique ou solennelle, il vaut souvent mieux faire usage des basses que des ténors, et dans le cas contraire des ténors que des basses. Ces considérations s'appliquent surtout au début du morceau, à ce qu'on pourrait appeler l'*exposition*. Dans le *Chant d'hymen* (n° 9 du *Cycle choral*), c'est la seconde basse qui débute seule et commence la phrase principale :



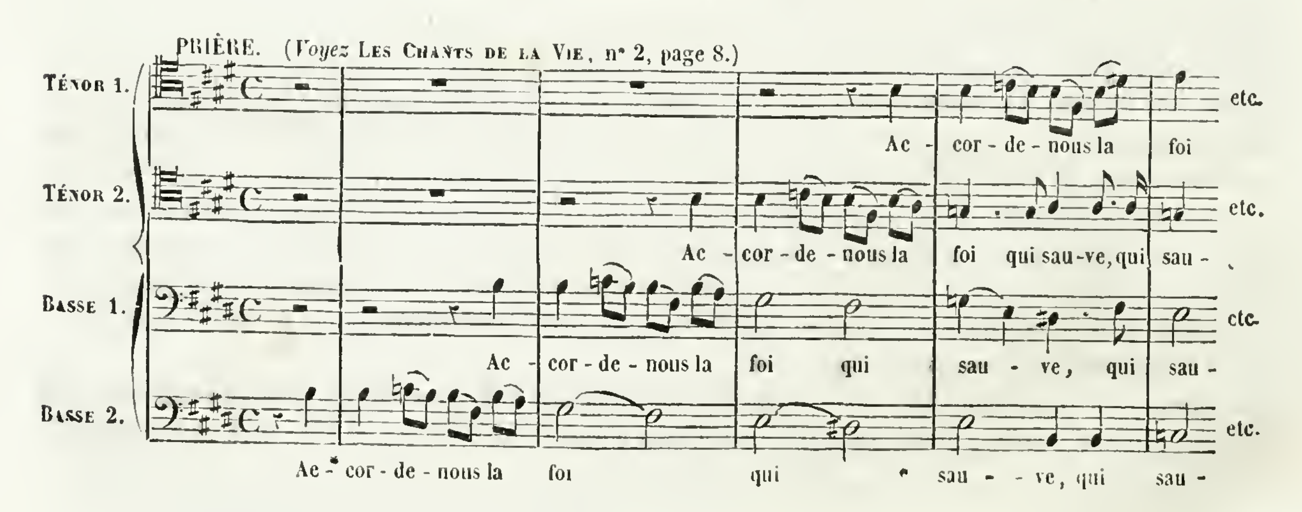
Je l'ai choisie de préférence à toute autre, parce qu'elle m'a paru la plus propre par sa gravité et son ampleur à rendre les idées exprimées dans le texte, à peindre le temple antique où s'accomplit avec pompe et solennité la pieuse cérémonie de l'hymen. Lorsque le compositeur voudra confier aux voix, de l'aigu au grave, ou réciproquement, une gamme ou un trait d'une assez grande étendue, il le partagera entre les différentes voix, mais en ayant soin de bien marier les timbres, de façon qu'à l'endroit où une voix cède le pas à l'autre, le point de soudure reste inaperçu. Ainsi, en passant par chaque genre, ténor, baryton et basse, il aura soin de faire entrer les parties nouvelles sur une note qui sorte sans effort, et il fera quitter le trait aux anciennes avant qu'elles aient perdu l'éclat de leur timbre. Une chose en outre non moins utile à observer dans la plupart des cas, c'est qu'à chaque changement il y ait un petit passage ménagé de telle sorte que les voix qui se substituent l'une à l'autre chantent un instant les mêmes notes, ce qui adoucit la transition et la rend presque insensible.
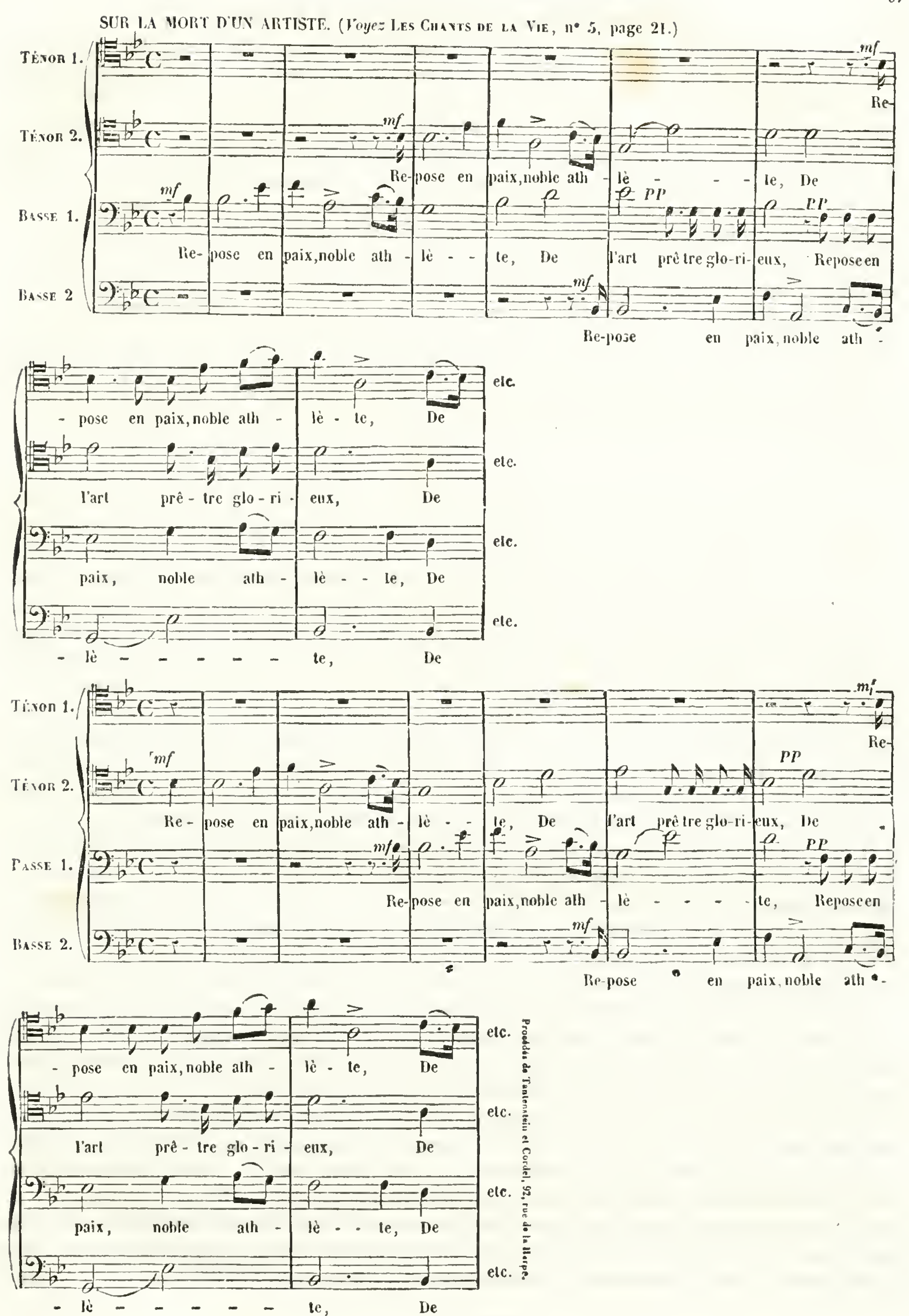
Pour donner un exemple de cette manière de répartir un dessin mélodique ascendant ou descendant entre les voix du chœur, je citerai la phrase suivante que j'ai écrite dans le *Chant de baptême* (voy. n° 3 du *Cycle choral*, p. 10) :



L'opposition des timbres que l'on doit éviter dans les traits continus qui sillonnent pour ainsi dire l'ensemble choral de l'aigu au grave, et qui contiennent l'exposition d'une seule et même idée mélodique, sont, au contraire, d'un très bon effet dans les traits en imitation, qui contiennent la reproduction sous diverses formes d'une idée de ce genre; ainsi, dans ces sortes de traits, la seconde basse peut fort bien répondre immédiatement au premier ténor, et il n'est pas indispensable, quoique cette disposition soit une des meilleures et des plus fréquentes, d'employer les voix du chœur dans leur ordre naturel, c'est-à-dire, supposé que le premier ténor commence, de faire entrer ensuite le second ténor, puis la première basse, et enfin la seconde basse; ou, dans le cas contraire, d'observer le même ordre en sens inverse. Voici pour la manière de disposer les voix, dans l'imitation vocale, quelques exemples que j'emprunte encore aux *Chants de la vie.*

Dans la *prière* n° 2, aux mots : *Accorde-nous la foi*, j'ai placé une imitation à l'unisson, dans laquelle les voix se répondent et s'échelonnent de la manière suivante : Seconde basse, première basse; second ténor, premier ténor. Dans le chant *Sur la mort d'un artiste*, la phrase mélodique, *Repose en paix, noble athlète*, est confiée à la première basse, puis au second ténor, qui la répète immédiatement à l'unisson, puis encore à la seconde basse, qui l'exécute à l'octave inférieure. Entre en dernier lieu le premier ténor. Dans la reproduction de ce passage les voix sont disposées de la manière suivante Second ténor, première basse; seconde basse, premier ténor. Voici ces différentes versions :




SUR LA MORT D'UN ARTISTE. (Voyez Les Chants de la Vie, n° 5, page 21.)
Ténor 1.
Ténor 2.
Basse 1.
Basse 2
Re-
Re-pose en paix, noble ath - lè - - - le, De
Re-pose en paix, noble ath - lè - - te, De l'art prê tre glo-ri- eux, Repose en
Re-pose en paix, noble ath -
- pose en paix, noble ath - lè - te, De
l'art prê - tre glo - ri - eux, De
paix, noble ath - lè - - te, De
- lè - - - - - - te, De
etc.
Ténor 1.
Ténor 2.
Basse 1.
Basse 2.
Re-
Re - pose en paix, noble ath - lè - - te, De l'art prê tre glo-ri- eux, De
Re-pose en paix, noble ath - lè - - - - te, Repose en
Re-pose en paix, noble ath -
- pose en paix, noble ath - lè - te, De
l'art prê - tre glo - ri - eux, De
paix, noble ath - lè - - te, De
- lè - - - - - - te, De
etc.
Procédés de Tantenstein et Cordel, 92, rue de la Harpe.

7° *Dans l'emploi alternatif des effets de succession et de simultanéité des voix.* — Ou les voix d'un chœur se font entendre toutes ensemble, en suivant la même marche, ou la masse chorale se scinde et se divise par groupes, lesquels alternent et se répondent ; ou les voix débutent isolément l'une après l'autre, s'échelonnent et viennent se réunir dans le *tutti*. Les retours alternatifs d'une harmonie complète et de *solos* d'une assez grande étendue, ou seulement de quelques courts passages exécutés *solo* dans telle ou telle partie, produisent toujours un excellent effet. Ils éveillent l'attention et empêchent l'intérêt de s'affaiblir. Rien aussi ne contribue davantage au charme et à la variété d'un chœur que l'usage des formes du *duo* et du *trio* venant se mêler à celles du chœur même. Ainsi, pendant que ce dernier poursuit doucement son cours en ménageant sa puissance de sonorité, quelques voix *solos* que l'on peut à volonté doubler et tripler, se détachent tout à coup de la masse pour former elles-mêmes un tout complet, soit comme *trio*, soit comme *quatuor*. Il arrive assez souvent, en pareil cas, que les voix *solo* concertent entre elles, tandis que le chœur exécute des accords plaqués, ainsi que cela se pratique souvent au théâtre dans les morceaux d'ensemble. Quelquefois aussi les parties principales concertent et dialoguent avec le chœur. Il y a un excellent effet à produire en composant ce dernier de *Brummstimmen* et en l'employant sous cette forme pour accompagner les voix *solo*. J'ai fait usage de cette combinaison dans le refrain de la *barcarolle*, n° 17, p. 71, des *Chants de la vie*. Là, les deux parties supérieures, ténors 1° et 2°, chantent en *duo*, tandis que le chœur, composé de *Brummstimmen*, exécute un accompagnement *piano*, *quasi sotto voce*.

Dans cette espèce d'accompagnement, comme dans tout autre accompagnement vocal de quelque nature que ce soit, il ne faut jamais que les voix prédominantes ou parties principales soient couvertes et étouffées par la trop grande sonorité du chœur, comme par sa facture trop compliquée et inutilement surchargée d'accords. Jusque dans les passages où le chœur alterne avec ces voix pour faire diversion et former des contrastes, il est bon que l'on trouve entre eux des rapports qui les rattachent à l'unité de conception dont la composition tout entière doit porter l'empreinte.

8° *Dans l'emploi de l'unisson mêlé aux effets d'harmonie.* — Confié à de grandes masses vocales, l'unisson est quelquefois d'un entraînement irrésistible. On peut s'en servir pour des traits fort courts, comme pour des périodes d'une certaine durée : dans le premier cas, il est surtout de mise quand les accords devraient se succéder trop rapidement, ou que l'harmonie engendrerait de trop grands intervalles entre les parties eu égard à l'étendue générale des voix ; dans le second cas, il s'emploie principalement avec succès lorsqu'un sentiment sympathique vient à éclater tout à coup ; enfin on s'en sert aussi très avantageusement dans les passages qui seraient susceptibles d'offrir des difficultés d'exécution à un grand nombre de chanteurs. Écrits de cette manière, ils sont plus faciles à entonner, et l'on est d'autant plus sûr de l'effet qu'ils produiront, que l'hésitation ou le défaut de justesse dont pourraient encore faire preuve certaines voix, est complétement dissimulé par la puissance sonore de toutes les voix réunies en masse.

9° *Dans les modifications de l'intensité du son.* — En thèse générale, un chœur chante *fort* ou *piano* ; mais ici, comme dans le quatuor d'instruments à cordes, on fait toujours en sorte, dans le traitement particulier des voix, que celles qui ont à exposer une mélodie ou un dessin mélodique employé à titre de contre-motif, ou destiné à produire un contraste avec une autre voix, prédomine et soit mise en relief par la nuance d'exécution que l'on adopte. Au nombre des effets qui tiennent aux modifications du son, il faut placer l'*écho vocal*. On entend par ce mot la répétition d'un passage donné ordinairement en imitation, ou bien la réponse à une figure mélodique dont l'exécution s'effectue par une transition soudaine du *piano* au *forte*, et *vice versâ*. L'écho vocal est surtout à sa place dans les *tyroliennes*, et en général dans les chœurs d'hommes d'un caractère pittoresque. Notre chant sans paroles intitulé *la Chasse* en contient des exemples. Il y a une manière très ingénieuse de le pratiquer, c'est celle dont se servit un jour, dans une fête musicale, à Presbourg, la société hongroise de chœurs d'hommes en chantant le *lied* de C.-M. de Weber : *la Chasse de Lutzow*. Pendant un *fortissimo* exécuté par huit voix, quatre autres voix chantaient *pianissimo*, afin de préparer l'écho qui allait suivre. En effet, lorsque les huit voix eurent terminé leur *fortissimo*, ces quatre autres voix continuèrent leur *pianissimo*, comme elles l'avaient commencé, sans la moindre interruption, et formèrent naturellement ainsi l'écho en évitant la rupture brusque que détermine presque toujours, dans le système ordinaire d'exécution, le passage du *fortissimo* au *pianissimo*. Je crois que ce procédé est susceptible d'une application plus générale. Par exemple, un accord donné *fortissimo* par huit voix et en même temps *pianissimo* par quatre autres voix, ces dernières continuant quand les autres ont cessé, imprimerait à l'écho vocal quelque chose de vaporeux, d'éthéré, dont l'effet ne serait pas

sans analogie avec celui que Dreyschock produisait sur le piano par un artifice que j'ai expliqué dans le supplément à mon *Traité général d'instrumentation*. Toutefois cet effet de sonorité, transporté aux voix, serait plus fructueux et d'une utilité plus pratique.

Dans les compositions à un grand nombre de voix, on a souvent recours au *solo* ou bien au *tacet* d'une partie de la masse chorale pour rendre certains passages *piano*. Du reste, toutes ces nuances dépendent du goût et de la volonté du compositeur, qui ne doit pas négliger de les indiquer minutieusement lorsqu'il écrit la partition d'un morceau, afin d'obtenir sous ce rapport une exécution de la plus rigoureuse exactitude.

10° *Dans les modifications du mouvement.* — Tout le monde sait à quel point le choix du mouvement principal influe sur le caractère d'une composition ; mais ce qui contribue non moins puissamment à varier les moyens d'expression, de même qu'à soutenir l'intérêt, ce sont les modifications dont le mouvement est susceptible dans le courant même du morceau. Un des effets les plus avantageux dont on puisse se servir consiste dans un *rallentando* bien ménagé, accompagné du *crescendo* général de la masse du chœur. Rendu avec art, un pareil *rallentando* fait merveilleusement valoir la belle sonorité des voix d'hommes. Ces sons virils qui s'éteignent lentement, derniers soupirs de la mâle harmonie que l'on vient d'entendre, ont la majestueuse et mélancolique sérénité du soleil couchant qui disparaît à l'horizon vers la fin d'un beau jour. Les morceaux d'un caractère religieux finissent souvent de cette manière : il n'y a rien de plus propre à fortifier leur impression sur l'auditoire. On trouvera des exemples pour cet objet dans les *Chants de la vie*. Le n° 2, la *Prière*, entre autres, se termine par un *largo* de plusieurs mesures; le *Chant funèbre* sur la mort d'un artiste, par un *adagio*, et la *Tempête*, par une suite d'accords exécutés *andante sostenuto*. On peut aussi placer quelques accords d'un mouvement lent au commencement du morceau, non seulement comme artifice de composition, mais encore afin de réunir les voix, de les grouper, de les affermir et de les préparer ainsi à l'attaque du motif principal (voy. *Chants de la vie*, n° 1). Ces accords, conçus en manière de prélude, ne sont pas toujours exécutés sur des paroles; on peut simplement les vocaliser ou bien y placer soit des appels, comme je l'ai fait dans la *tyrôlienne* du *Cycle choral*, intitulée *l'Asile*, soit des exclamations comme celles dont je me suis servi dans le début de la *Tempête* (voy. *Chants de la vie*, p. 83).

Un temps d'arrêt de toutes les voix sur un ou plusieurs accords, dans un passage d'un mouvement rapide, n'est pas moins propre à éveiller l'attention. Plusieurs morceaux du *Cycle choral* en contiennent aussi des exemples.

11° *Dans l'emploi du* iodler, *des* Brummstimmen, *des vocalises*, *du chant articulé sur les syllabes* tra la la, *et de plusieurs autres effets particuliers.* — On a déjà parlé plusieurs fois, dans le courant de ce travail, du caractère et des propriétés du *iodler* et des *Brummstimmen*. L'emploi du *iodler* est admissible dans un grand nombre de productions où doit régner un sentiment doux et simple, naïf et tendre. Cette forme est en quelque sorte à la musique vocale ce que l'églogue est au genre littéraire. Quelque profit que l'on en puisse tirer pour varier l'expression de certains morceaux, il est bon de n'en être pas prodigue et d'en restreindre l'usage à des circonstances parfaitement bien appropriées. Quant aux *Brummstimmen*, ce procédé ne contribue pas moins à varier la couleur des morceaux pour voix d'hommes. Il convient également aux sujets sérieux et aux sujets de demi-caractère ; on l'emploie d'ailleurs dans tous les styles. Les *Brummstimmen* sont principalement d'un excellent effet dans les accompagnements d'une teinte mystérieuse et voilée. Une seule partie ou toutes les parties d'un chœur peuvent se chanter de cette manière, soit du commencement à la fin d'un morceau, soit seulement dans quelques passages. Le compositeur a soin d'indiquer cet effet sur sa partition par les mots *con bocca chiusa*. Les vocalises se combinent souvent avec les *Brummstimmen*, c'est-à-dire que certaines voix du chœur chantent en vocalisant, tandis que d'autres chantent *con bocca chiusa*. Quelquefois on y mêle aussi le chant articulé sur les syllabes *tra la la*. Ces combinaisons se pratiquent surtout dans les refrains, toutes les fois qu'il s'agit de peindre des élans de joie, de tendresse et de gaieté.

Indépendamment des artifices dont il vient d'être fait mention, il existe encore certains effets d'imitation vocale qui ne laissent pas d'avoir du charme lorsqu'ils sont bien rendus. Ces effets résultent principalement de l'imitation des instruments par les voix. Les chœurs pittoresques qui terminent la collection des *Chants de la vie* offrent des exemples de l'emploi de ce procédé. L'espèce d'imitation dont il s'agit n'est point comique, à moins qu'on ne la rende telle à dessein ou par l'effet d'une exécution inhabile. En Allemagne, et généralement dans tous les pays où la musique d'ensemble pour voix d'hommes est parvenue à un haut degré de perfection, on en fait surtout usage dans les

chœurs que l'on se plaît à exécuter durant les expéditions terrestres ou nautiques de chanteurs touristes, tels que marches, chasses, barcarolles, etc. Pour la traiter convenablement, il faut connaître aussi bien les instruments que les voix.

Tels sont les principaux moyens de variété que l'on peut mettre en œuvre dans le detail d'une composition vocale pour voix d'hommes ; mais il en est d'autres d'une application générale que je n'énumère point ici, et qui ressortent naturellement tant de la nature du sujet que du cadre dont on fait choix pour le traiter. Ceci me conduit à parler succinctement des principales formes que l'on peut assigner aux chœurs d'hommes sous le triple rapport du plan, du style et de la conduite du morceau. Cette matière sera traitée dans le chapitre suivant.

CHAPITRE IV.

DES DIFFÉRENTES FORMES ET DES DIFFÉRENTES COUPES EMPLOYÉES DANS LA COMPOSITION DES CHANTS POUR VOIX D'HOMMES SANS ACCOMPAGNEMENT.

La variété dans la création des chants pour voix d'hommes ne dépend pas seulement des procédés de détail, elle dépend aussi des divisions générales de l'ensemble, et du caractère spécial du morceau. Les formes à assigner aux productions pour voix d'hommes sont assez nombreuses; elles comprennent différents genres et différents styles, parmi lesquels le compositeur choisit selon l'aptitude particulière de son talent et le but qu'il désire atteindre. Il n'entre pas dans mon plan de passer ici en revue et d'analyser, sous le rapport technique, toutes les combinaisons que l'on a déjà imaginées. Fort peu de ces combinaisons appartiennent en propre à la musique pour voix d'hommes. On s'est généralement contenté de choisir des coupes depuis longtemps connues, et de les approprier à ce genre de musique en leur appliquant les règles dont celui-ci est particulièrement l'objet, règles qui ont été exposées dans les précédents chapitres. En Allemagne, où le chant d'ensemble est une des parties constitutives de la musique nationale, nous rencontrons des psaumes, des motets, des chorals, des cantates, ainsi qu'une foule de lieder et de chants moraux arrangés ou composés exprès pour chœurs d'hommes. On peut même citer quelques exemples de messes, d'oratorios et d'operette servant de cadre à l'harmonieux ensemble des voix masculines. De ces diverses productions, les unes sont traitées dans le style sévère, les autres dans le style libre; d'autres dans un style mixte qui participe à la fois des deux précédents. Il y en a qui sont écrites seulement à deux parties; d'autres à trois, à quatre, à cinq, à six, à sept et à huit parties, sinon davantage. On en compte un grand nombre conçues de telle sorte, qu'elles peuvent s'exécuter avec ou sans accompagnement. L'accompagnement *ad libitum*, que l'on joint souvent à ces sortes de compositions, est uniquement destiné à soutenir les voix en cas d'hésitation de la part des chanteurs. Cependant il y a des occasions où il a pour but d'ajouter à la couleur locale et pittoresque du morceau, témoin celui de l'orgue dans les chorals protestants arrangés à quatre parties pour voix d'hommes, ou bien celui des cors dans quelques lieder et dans quelques quatuors de chasse, que les musiciens touristes de l'Allemagne se plaisent à exécuter dans leurs excursions. L'accompagnement de piano des chœurs d'hommes est surtout utile pour les études et les répétitions; mais on fait bien de s'en passer, s'il est possible, quand le morceau est su, et quand on en vient à l'exécution définitive. Au point de vue de l'esthétique musicale, un accompagnement de cette espèce nuit au charme de l'harmonie vocale, car le piano, instrument à intonations fixes, a quelque chose de froid et de sec qui l'empêche d'être entièrement en relation sympathique avec les voix. Néanmoins des chœurs d'opéras ou d'oratorios écrits d'après les principes de la composition pour chœurs d'hommes seuls peuvent, quand on en reconnaît l'urgence, être soutenus de temps en temps par l'orchestre ou par quelques instruments qui jouent *piano* ou *pianissimo*, afin de retenir les choristes au diapason, et d'empêcher les voix de faiblir et de baisser. Un accompagnement de cette nature, doublant seulement les accords du chœur, et pouvant être supprimé quand on

veut, n'est qu'un guide pour les chanteurs qu'il aide à bien entonner, comme le souffleur aide aux acteurs à bien réciter leurs rôles. En conséquence, il n'enlève point à la composition son caractère de chœur pour voix d'hommes seules.

Au nombre des formes musicales les plus usitées jusqu'à ce jour en Allemagne dans le genre dont il s'agit, figurent les chorals, les psaumes, les motets, les cantiques spirituels ou chants spirituels (*religioese Gesaenge*), les *Lieder* ou chansons profanes, notamment les chansons nationales et patriotiques, et les chansons à boire ou chansons conviviales (*Trinklieder*, *Commerslieder*, *Tafellieder*). Cette dernière espèce a formé pendant longtemps la portion la plus considérable du répertoire des Liedertafeln. Ainsi que je l'ai dit ailleurs, elle était souvent traitée sous forme de canon. On a surtout écrit de cette manière, non seulement des pièces bachiques, mais toutes sortes de chansons comiques et burlesques. En Allemagne, dans les séances et festins lyriques, le canon alternait avec le *Rundgesang* que Naegeli, en le développant et en l'enrichissant des artifices du contrepoint, avait approprié aux chœurs d'hommes. Le *Rundgesang* ou ronde vocale qui, dans le principe, n'était qu'une sorte de *Lied* avec un chœur plane de quelques mesures pour le refrain, s'était transformé, sous la plume de l'habile professeur de Zurich, au point de devenir assez semblable à une petite cantate; il réunissait des *solos* alternatifs et des *tutti* traités dans le style fugué. L'usage du canon et du *Rundgesang* semble avoir commencé la vogue des chœurs concertants, mêlés de solos, sortes de compositions qui, par certains procédés de facture, tiennent du motet et du madrigal, tandis que les chœurs de musique plane, c'est-à-dire purement en accords et d'un seul et même rhythme, reproduisent plutôt la marche simple et un peu monotone du choral, tel qu'il se pratiquait à l'époque où l'on entreprit d'écrire à trois et à quatre parties les prières du culte évangélique. Les chœurs planes constituent la forme la plus ancienne et la plus populaire du chant pour voix d'hommes; les chœurs concertants et figurés en sont la forme la plus moderne et la plus artistique. De la façon dont on écrivait autrefois les chœurs planes, ceux-ci n'étaient, à vrai dire, qu'un simple travail harmonique entrepris sur un *cantus firmus* dans la musique sacrée, sur un *Lied* dans la musique profane. Pour les compositeurs vulgaires, toute la difficulté d'un pareil travail se réduisait à la solution de ce problème : Trouver l'harmonie d'un chant donné. Qu'en est-il résulté ? Qu'un grand nombre de chœurs planes du répertoire des sociétés de chant polyphone ne sont pas autre chose que de mauvais ou de médiocres arrangements d'airs profanes ou de mélodies religieuses. Je n'en excepte pas une assez grande quantité d'anciens *Lieder* que l'on chante encore, *Lieder* que les étudiants, les francs-maçons, les ouvriers, avaient exécutés d'abord à l'unisson ; qu'ils avaient ensuite harmonisés à deux, à trois, puis à quatre parties, dans les passages donnés comme refrain, jusqu'à ce que la mode étant venue de chanter tout le morceau en harmonie, on eût enfin une composition musicale qui cessa d'avoir pour fondement le *chant solo* en chœur et prit le caractère d'un chœur harmonique où le *solo* n'intervint plus que passagèrement pour faire diversion au concert général des voix. Les *Lieder* en chœur, que l'on appelle en Allemagne *Chorlieder*, sont généralement conçus dans ce système. Il en est de même de beaucoup de productions appartenant au répertoire de nos sociétés orphéoniques. Les morceaux traités de la sorte sont les plus faciles à exécuter, les plus faciles à écrire ; mais il faut beaucoup de talent et d'imaginative pour réussir à en déguiser la monotonie et la pauvreté. Souvent ils n'ont pas même de phrases *solo*, attendu qu'il y a des morceaux de cette espèce pour ainsi dire entièrement dénués de mélodie ou n'ayant du moins qu'une accentuation mélodico-rhythmique sans caractère. Les voix s'y combinent de telle sorte que la première partie entraîne tout le reste. Les autres parties règlent leurs mouvements sur les siens et se bornent à une sorte d'accompagnement en contrepoint de note contre note. Naegeli est un des premiers qui aient senti la nécessité de modifier cette forme; il est un des premiers qui aient conseillé l'emploi du style figuré et des différents contrepoints, notamment du contrepoint fleuri, pour répandre quelque variété dans les *Chorlieder*. C'est lui qui a fait voir l'excellent parti qu'on peut tirer de l'imitation et du genre fugué dans la musique vocale d'ensemble pour voix d'hommes. De tels principes, de tels avis devaient insensiblement nous conduire où nous sommes arrivés, c'est-à-dire à une forme de composition qui contracte de plus en plus les vives allures de la musique concertante. En effet, toutes les parties s'animent, se colorent pour contribuer à augmenter, à entretenir l'intérêt ; elles ont chacune tant pour le rhythme que pour l'harmonie, une valeur propre, une marche distincte, un caractère individuel, et cependant elles sont toutes reliées entre elles par les lois immuables de l'unité. Au contraire, dans la musique plane, il y a presque toujours une partie qui l'emporte en intérêt sur toutes les autres ; cette partie prédominante est ordinairement la première. Or cette prédominance con-

tinuelle de la partie supérieure est le défaut ordinaire des compositions pour voix d'hommes dont le thème principal affecte les allures sentimentales de la romance, ou tend à se rapprocher du genre italien. D'anciens maîtres allemands, entre autres Michel Haydn (1), Gall, Schulz et Reichardt, dont les œuvres eurent une grande vogue au delà du Rhin, dans les premières *Liedertafeln*, ont été accusés de nos jours, par leurs compatriotes, de n'avoir pas toujours parfaitement saisi le caractère du genre qu'ils cultivaient, non seulement parce qu'ils ont donné à la plupart de leurs mélodies des traits trop doux, trop efféminés, mais encore parce qu'il leur est arrivé souvent d'accorder à la partie supérieure un relief excessif, une prépondérance absolue. Naegeli rattache l'origine de ce défaut à l'influence de Gluck qui, dans les chœurs de ses opéras, concentrait toute la force, toute la puissance de l'idée musicale dans la partie supérieure. Quoi qu'il en soit, on reconnaîtra aisément que cette manière de procéder nuit d'autant plus à un morceau de musique d'ensemble, pour voix d'hommes, que la partie qui domine ainsi présente davantage le caractère puéril et anodin d'un chant de romance ou d'un air de vaudeville. Malheureusement il y a beaucoup de thèmes de *trios*, de *quatuors* et d'autres compositions pour chœurs d'hommes qui n'ont pas un caractère plus relevé. Ceci peut servir à nous expliquer pourquoi certains morceaux d'ensemble qui joignent à une facture correcte une mélodie agréable ne font pourtant aucune impression sur les auditeurs, quand ils ne leur occasionnent pas une sorte de malaise. La raison en est que ces morceaux ne répondent qu'imparfaitement à l'idée que l'on se fait des traits vigoureux, mâles et accentués d'une harmonie virile. Il faut donc en conclure que telles formes, telles tournures mélodiques qui sont parfaitement à leur place dans une tendre romance, dans une gracieuse chansonnette, dans la cavatine, ou l'air brillant d'une *prima donna*, doivent être rejetées des productions interprétées par une réunion de chanteurs du sexe masculin. Un compositeur qui a sérieusement étudié les propriétés esthétiques du chant pour voix d'hommes ne s'y méprend pas. Il y a loin toutefois de ce qui précède à des défenses absolues, à des restrictions exclusives, comme voudraient en faire admettre quelques écrivains didactiques qui ont traité en Allemagne la question que j'aborde ici. A les entendre, pour conserver à la musique de chœurs d'hommes un caractère d'élévation et de puissance virile, il ne faudrait rien moins qu'en bannir les inspirations gracieuses et tendres. Ils n'ont pas vu, ou n'ont pas voulu voir à quoi nous réduirait ce puritanisme exagéré. Pour éviter les lieux communs et les fadaises du style érotique et badin, objet de leur légitime censure, il faudrait se priver, si on les écoutait, du puissant et généreux concours de cette muse jeune et féconde qui préside aux plus belles années de l'adolescence virile, qui inspire le poëte et qui doit inspirer le chanteur, la muse de l'amour! Dire que les éléments puisés à cette source sont incompatibles avec la destination morale et civilisatrice du chant pour voix d'hommes, c'est avancer une absurdité, sinon proférer un blasphème. Le premier des sentiments profonds et durables auxquels l'homme s'abandonne après l'enfance; celui qui marque pour ainsi dire ses premiers pas dans la vie, et qui lui ouvre comme les portes de l'existence sociale, celui qui développe dans son âme les instincts généreux, dans son esprit les grandes idées, celui enfin qui est à la fois le principe et le but de la plupart de ses actions; celui-là il lui serait interdit de l'exprimer dans les chants qu'il consacre à devenir le langage intime de son cœur, l'expression fidèle de tout ce qui constitue sa noble individualité? Qu'on bannisse les chants d'amour, que reste-t-il? Il reste, dira-t-on, les chants religieux, les chants nationaux, les chants de guerre et les refrains à boire: avec cela on peut encore alimenter le répertoire des chœurs d'hommes. Et d'ailleurs, il y a tant de choses à chanter! Après avoir célébré les beautés de la nature, on chantera l'amitié, cette douce sœur de l'amour. Les voix s'uniront fraternellement en invoquant d'augustes images: Dieu et la patrie. Oui, sans doute, de tels sujets sont faits pour inspirer de majestueux, de pompeux accents; mais il est difficile d'admettre qu'ils puissent enfanter des productions exemptes de froideur et de monotonie. Une musique toujours grave, toujours austère, pourrait plaire quelque temps, mais elle manquerait d'agrément et de charme; comme les femmes qui ne sont que belles, elle régnerait sans séduire. Voudrait-on y répandre des teintes plus vives, plus émouvantes en recourant à l'inspiration guerrière ou à l'élan bachique, on aurait à craindre de la rendre ou cynique ou brutale. Il y a dans les mœurs, dans les habitudes du sexe auquel est échue la force en partage, des tendances qu'il faut modifier, adoucir; il y a des ardeurs, des désirs qu'il faut tempérer: or, si l'amour a quelquefois pour effet d'embrasser et d'échauffer le cœur de l'homme, s'il excite souvent ses passions fougueuses et réveille ses instincts violents, il a aussi le privilége de tout modérer en lui, de tout purifier, de tout ennoblir. C'est donc en vertu de

(1) C'est le frère du célèbre auteur de la *Création*.

ce côté moral de son rôle qu'il mérite d'occuper une place parmi les sujets dont s'inspire le plus fréquemment la musique vocale pour voix d'hommes. On n'oubliera pas cependant que, dans la joie comme dans la tristesse, en chantant l'amour comme en chantant la guerre, la condition fondamentale est de conserver des accents qui ne dérogent point à la dignité naturelle du sexe viril. Tout ce qui est puéril, fade, efféminé, maniéré, devient ici un contre-sens. La musique de chœurs d'hommes doit présenter en général un caractère de noblesse et d'élévation, et conserver ce caractère jusque dans les productions plaisantes et récréatives que se permet la fantaisie du poëte, ou celle du compositeur, afin de délasser l'esprit et de le porter à la gaieté. Pour se complaire à ces innocentes badineries, les gens de goût exigent qu'elles soient relevées par la valeur musicale de la composition. Ils veulent que les morceaux du genre comique soient le fruit du savoir uni à l'inspiration. Autrement de pareilles œuvres n'amuseraient que les ignorants, et nuiraient au progrès de l'art.

Toutes les conditions dont on a parlé ci-dessus étant consciencieusement remplies, il y a lieu de diviser le chant pour voix d'hommes, au point de vue esthétique, en trois classes principales. Dans la première figurent les compositions dont le caractère est la vigueur, la plénitude, l'énergie, l'élan pompeux ou la solennité majestueuse, telles que les chœurs religieux, les chants de guerre et les chants patriotiques. Dans la seconde se placent les chœurs dont l'expression est douce, affectueuse, tendre et sympathique, comme, par exemple, les chœurs appelés en allemand *Stændchen*. Enfin, dans la troisième se trouvent les parodies et les chants comiques, les chansons à boire, les quolibets ainsi que d'autres morceaux récréatifs. On voit que les restrictions dont il a été question plus haut ne conduisent pas à la monotonie, et que la variété des sujets, aussi bien que la variété des formes, est acquise au chant choral pour voix d'hommes. Il suffit, sous ce rapport, que les compositeurs fassent appel à leur imagination. Il n'est pas dit que toutes les formes dont ce genre de musique est susceptible se réduisent à celles dont on a parlé précédemment. On peut en inventer de nouvelles, on peut en modifier d'anciennes au moyen d'arrangements nouveaux. Quant aux dimensions des morceaux, elles sont facultatives, même à l'égard des productions dont la coupe est depuis longtemps arrêtée. Il faut en dire autant des divisions intérieures de ces morceaux qui subissent différents modes d'arrangement au gré du compositeur. Je me contenterai d'indiquer ici les principaux cadres dont on s'est servi jusqu'à ce jour quant à la manière de réunir les voix; à ces cadres s'appliquent toutes sortes de combinaisons, entre autres celles dont j'ai déjà dit quelques mots dans le chapitre précédent : 1° le *chœur* à voix nombreuses, ou *chœur* proprement dit; 2° le morceau d'ensemble *solo*, c'est-à-dire celui dont chaque partie n'admet qu'un seul chanteur, ou du moins n'en comporte que deux ou trois au plus; 3° le *chœur double*, qu'il ne faut pas confondre avec le chœur doublé; 4° le morceau d'ensemble complexe admettant une, deux, trois, quatre voix principales doubles ou non doublées (en allemand *Solo Stimmen*) et un chœur. La plupart des chœurs à voix nombreuses demandent à être écrits simplement, et doivent être assez courts quand ils ne sont pas coupés par des *solos*. Dans ces sortes de chœurs, l'ensemble l'emporte sur les détails. Il n'en est pas de même dans les morceaux présentés sous forme de *trios*, de *quatuors*, de *quintettes*, de *sextuors*, de *septuors solo*, c'est-à-dire exécutés par le nombre de voix rigoureusement nécessaires, ou bien par un très petit nombre de voix doublant celles-ci. De toutes ces formes, celle du *quatuor* vocal ou *quartett* est la plus avantageuse pour faire valoir l'harmonie des voix d'hommes dans ce qu'elle a de fin, de délicat, d'intime et de pénétrant. Le plan général de cette espèce de composition ne rappelle nullement la coupe du *quatuor* instrumental; on remarque néanmoins entre ces deux formes musicales, quant à la manière de traiter et de gouverner les parties, une certaine analogie de style et de facture. Les dimensions du *quatuor* varient suivant la nature du sujet et la coupe du poëme que l'on met en musique. La même chose a lieu pour le *quintette*, le *sextuor* et autres morceaux d'ensemble *solo*. En général, ces compositions exigent qu'on y déploie les richesses du style concertant; elles gagnent à être traitées d'une manière à la fois libre et savante : libre pour la forme, savante pour le fond. Elles se prêtent merveilleusement au développement des idées piquantes et originales, à l'emploi de toutes sortes d'artifices et de combinaisons. Pour les écrire, on peut choisir des cadres tout faits ou bien en essayer de nouveaux. Il n'est pas de règle à donner sur ce point. Dans mes *Chants de la vie*, où je me suis proposé la plus grande variété possible, j'ai employé des divisions auxquelles je ne crois pas que personne ait encore songé. Une des combinaisons qui m'a paru le plus propre à soutenir l'intérêt ou à le ranimer dans beaucoup de situations, consiste à faire alterner des phrases de texte d'un sens achevé ou des périodes entières avec divers chants sans paroles, donnés le plus souvent comme refrains,

lesquels servent dans ce cas à développer, à compléter le sens de ce qui précède par de nouveaux accents plus vagues, mais plus intimes que ceux qui accompagnent le texte (1). Ces chants sans paroles doivent être comme le cri du cœur répondant à la pensée. Je les ai conçus à titre de *neumes* de la musique profane, mais en tant que le mot *neumes* est pris dans la signification qu'on lui attribue, quand on cite le passage suivant de saint Augustin, comme donnant l'explication de l'origine et de la destination des *neumes sacrés.* « Ceux qui chantent, est-il dit dans ce passage, lorsqu'ils » ont commencé à exprimer leur allégresse en récitant d'abord les paroles de quelque air qu'ils chantent, se trouvent » ensuite comme transportés d'une si grande joie qu'ils ne la peuvent plus exprimer par des paroles ; ils laissent là les » paroles ne pouvant plus s'astreindre aux syllabes, et ils se répandent librement en cris de joie confus qui n'ont rien » d'articulé. Ainsi, cette jubilation est comme un son qui marque que le cœur enfante au dedans ce qu'il ne peut » produire au dehors. » C'est donc principalement pour peindre les transports de l'âme, l'ivresse des sens, le paroxysme de la gaieté et de l'enthousiasme que l'on peut employer avec avantage de tels accents. Cette manière de chanter étant celle qui se rapproche le plus de la nature a quelque chose de naïf, de pittoresque et d'imprévu qui s'éloigne des formes et des procédés de convention, et qui, par cela même, répand dans la musique vocale d'ensemble une certaine grâce et une certaine fraîcheur.

Si le choix et la création d'une mélodie importent au plus haut point dans la matière dont nous traitons, le choix et la disposition d'un texte convenable n'influent pas moins sur le mérite des chœurs pour voix d'hommes. La première chose à observer concernant cet objet, c'est que les paroles, comme tout texte destiné à être mis en musique, se prêtent aux exigences de la composition vocale. Il est nécessaire, en outre, qu'elles répondent aux propriétés caractéristiques des chœurs d'hommes. Enfin, il n'importe pas moins qu'elles aient une valeur littéraire et poétique suffisante. Toute pièce de vers ne saurait donc être convenablement appropriée à cette destination. Cependant on a cru pendant quelque temps, surtout en Allemagne, qu'un texte quelconque pouvait s'adapter à un chœur d'hommes, sans qu'une relation intime entre le sens des paroles et celui de la musique fût d'une absolue nécessité. C'était, en matière littéraire, suivre les errements vicieux de certains compositeurs italiens, qui forgent pour toute espèce de situation des airs ayant la même coupe, les mêmes formes harmoniques, les mêmes dessins et les mêmes fioritures, quelle que soit d'ailleurs la signification des paroles, tragique ou bouffe, triste ou comique, respirant la haine ou l'amour ; méthode qui consiste à faire dire à la musique tout ce qu'on veut, si bien qu'à fin de compte, elle ne dit rien qui vaille. Lorsqu'on écrit des poésies tout exprès pour des chœurs d'hommes, il faut non seulement s'appliquer à trouver un sujet en rapport avec la forme musicale que le compositeur choisira, cantate, hymne, lied, mais aussi tenir compte du mode d'exécution du morceau, et voir s'il s'agit par exemple d'un *solo* de musique d'ensemble, c'est-à-dire d'une pièce exécutée par autant de chanteurs qu'il y aura de parties, ou bien, au contraire, d'une composition à voix nombreuses destinée à des masses. Dans le premier cas le texte doit être plus intéressant, plus varié, plus soigné en général sous le rapport de la versification, qu'il ne convient de l'exiger dans le second cas, attendu que des paroles composées, je suppose, pour un *quatuor* dont les parties sont simples ou seulement doublées, ont plus de chance d'être parfaitement entendues et jugées par les auditeurs, que n'en a un texte confié à des masses qui d'ordinaire n'en laissent saisir que quelques mots au passage. Ajoutons à cela que l'exécution des morceaux d'ensemble à un petit nombre de voix se fait presque toujours dans des salles de concert, ou dans des salons d'amateurs, devant une assemblée choisie, tandis que celle des chœurs composés pour des masses chorales a le plus souvent lieu en plein air, au milieu d'une foule presque uniquement occupée de l'effet vocal, et qui, accordant toute son attention à la musique, se montre peu exigeante pour l'intérêt du sujet et la beauté des vers.

A l'égard des combinaisons auxquelles l'union des paroles et de la musique peut donner lieu, il existe deux versions principales : ou des strophes différentes se chantent sur une seule et même mélodie, ou bien un même texte est répété entièrement ou partiellement avec une musique différente. Dans le style concertant il arrive maintes fois qu'un groupe de chanteurs isolés se borne à répéter une phrase déjà entendue, ou commence une nouvelle phrase pendant que d'autres achèvent la phrase précédente. Mais le *tutti* général ramène ordinairement les mêmes paroles dans toutes les parties, à moins que le morceau ne soit une de ces productions du style comique ou bouffon dans lesquelles chaque chan-

(1) Voyez les morceaux du *Cycle choral* intitulés : *Chant de fête*, *Sérénade*, *Chant des bateliers*, *Les matelots*, etc.

teur a un rôle particulier et joue un personnage différent. En pareil cas, chacun dit ce qu'il doit dire suivant les sentiments qui l'animent, ou les conditions particulières dans lesquelles il se trouve placé. Dès lors la musique d'ensemble expose à la fois des situations et des sentiments divers, quelquefois même contradictoires, que l'on a soin d'amalgamer de manière à former des oppositions très plaisantes. Pour remplir un pareil cadre avec succès, il est essentiel que la verve du poëte excite celle du musicien. Ceci nous amène à dire quelques mots des éléments composant la troisième classe de chants pour voix d'hommes, c'est-à-dire celle qui renferme des morceaux plaisants, imitatifs et satiriques. Je ne saurais mieux m'acquitter de ce soin qu'en passant en revue et en citant comme échantillons de style comique quelques unes des facéties musicales les mieux réussies qui se trouvent dans une assez volumineuse collection de morceaux de ce genre que j'ai formée sous le nom de *Curiosa*. La plupart des productions qui presentent sous cette forme un mérite incontestable au point de vue de l'art sont dues à des compositeurs allemands. Voici d'abord un recueil de chants burlesques à quatre parties pour voix d'hommes, publié par Truhn, chez Schlesinger, à Berlin. Le n° 1 du premier cahier, intitulé *Ziegenlied*, contient une imitation drolatique du cri de la chèvre :

Mek, me-rek, mek, mek, mek, mek, mek, me-re-mek, mek.

Le numero suivant, qui n'est pas autre chose que le *Lied* si populaire du poëte Chamisso, dont le refrain spirituel : *Der zoph der haengt ihm hinten*, serait difficilement traduit en français, nous offre une autre imitation plus musicale, celle du rire, que tant de compositeurs ont employée avec plus ou moins de succès, et qui est reproduite ici d'une façon très heureuse. Dans le second cahier, un morceau intitulé : *Der tambur* (le tambour), est combiné de telle sorte que le premier ténor *solo* exécute une mélodie sur des paroles burlesques avec lesquelles le chant est parfaitement en rapport, tandis qu'un chœur à quatre parties fait entendre un accompagnement imitatif où le roulement du tambour entremêlé de coups de grosse caisse, *drrr.... rataplan, pumdrr-um*, produit un tapage martial très amusant. *Zeitungs-Cantate* (le *Journal-cantate* de W. Taubert) est une facétie à quatre parties, dans laquelle les exécutants se mettent en *quatre* pour annoncer chacun, à grand renfort de réclames, toutes sortes de marchandises. La *Carte du restaurant*, de Charles Zoellner (Leipzig, Fr. Kistner), autre *quatuor* comique, nous étourdit agréablement du bruit d'un chœur de garçons de café, énumérant tous les mets en *si* bémol. Les gastronomes n'auront pas moins de plaisir sans doute à écouter la drolatique production de M. Kunz, écrite pour quatre voix d'hommes, et deux voix qui sifflent leurs parties, afin d'imiter, devinez quoi ? Le petit bruit causeur de l'eau qui bout *brr....*, et celui de deux *knoedel*, sortes de boulettes, cuisant dans cette eau, *zsch..*. On pourrait croire qu'une pareille idee frise la niaiserie, et cependant rien de plus sérieusement traite sous le double rapport de l'harmonie et du style que cet ingénieux *quatuor*. Quoique du burlesque le plus complet (les deux boulettes causent ensemble, se prennent de querelle et *s'entament* mutuellement), ce chœur présente un travail de contrepoint très habile, ainsi que des imitations dont l'auteur a tiré un parti non moins avantageux que piquant. Toutefois ce morceau doit être parfaitement rendu pour produire un effet vraiment comique ; or on ne peut se dissimuler qu'il présente d'assez grandes difficultés d'exécution. Sous le titre de *Tabacks-cantate* (Leipzig, Fr. Hofmeister), Julius Miller a écrit un *quatuor* dans lequel nous trouvons une fugue, ou plutôt une parodie de fugue, puis un air de basse *solo* avec un accompagnement d'orchestre simulé par les voix du chœur, lesquelles s'escriment à rendre toutes sortes de traits, de dessins, de passages appartenant en propre à la musique instrumentale. On a de Grünbaum (Leipzig, Fr. Hofmeister) un *trio* comique pour deux ténors et une basse, intitulé : *Die belauschten liebenden*, dans lequel les deux ténors chantent un *duo* sur les charmes de l'amour, tandis que la basse, de sa voix grave à cheveux blancs, s'efforce de leur enlever leurs douces et trop fragiles illusions. Je citerai encore *Die Vocale* (les voyelles) de Neithards, *Die vier Temperamente* (les quatre tempéraments) de Schnyder de Wartensée, et la plupart des morceaux comiques de Julius Otto, si répandus aujourd'hui en Allemagne, dans les Liedertafeln, comme tout ce que le même auteur a publié pour chœurs d'hommes. A côté de ces plaisanteries musicales viennent se placer une grande quantité de chansons plus ou moins divertissantes, et d'autres dont le sujet n'appartient pas précisément au genre comique, mais dans lesquelles se produisent des effets imitatifs dont l'intention se rapporte évidemment à ce genre. Il faut dire que, revenant à une idée dont l'antiquité et le moyen âge ont déjà fait l'application, on

a composé et publié récemment, tant en France qu'en Allemagne, des chants spéciaux pour différentes professions et différents corps d'artisans. Sous ce titre : *les Métiers*, un de nos compositeurs les plus féconds, les plus spirituels et les plus populaires, Adolphe Adam, a commencé une intéressante série de chants professionnels qu'il a sans doute l'intention de compléter. Avec son entrain et sa verve ordinaires, il caractérise chaque métier par l'imitation musicale d'un bruit qui le rappelle. Ainsi il reproduit le gémissement nocturne des boulangers : *hein! hein!* le *tin tin tin* et le *tic toc* des horlogers, le *ohé* des canotiers, des grenouillards, des rivoyeurs et des flambarts de la Seine, le *clic clac* des postillons (1), le *pan pan* des charpentiers, ainsi que le bruit de leur scie et de leur rabot. Plusieurs de ces morceaux, adoptés par des sociétés d'orphéonistes, sont déjà dans toutes les bouches et charment les loisirs de l'ouvrier.

Julius Otto, dont je parlais tout à l'heure, et dont les Liedertafeln d'Allemagne se disputent les nouvelles productions, a publié, comme on sait (2), une volumineuse collection pour chœurs d'hommes, intitulée : *Ernst und Scherz*. Dans les seizième et dix-septième cahiers de ce recueil, nous trouvons une suite de chants sortis de sa plume et figurant des scènes de la vie d'étudiant (*burchicoses Leben*). L'auteur a souvent pris pour thèmes de ses morceaux des *Lieder* très connus et chantés par la jeunesse des écoles ; il en a su tirer des effets d'un comique de bon aloi. Dans une fête de chant vocal donnée à Dresde au mois de mars 1847, on eut l'idée de mettre en scène ces chœurs d'étudiants avec les costumes, l'attirail et l'action comico-dramatique qu'ils comportent. A cet effet, on dressa un petit théâtre et l'on se servit d'un orchestre qui liait par des phrases intermédiaires les divers numéros de chaque chœur (3). Ce fut probablement le succès de cette tentative qui inspira plus tard à J. Otto la pensée d'agrandir ce cadre et de composer tout exprès pour le personnel des Liedertafeln une operette comique. Pour cela, il se procura un *scenario* qui semble devoir offrir une parodie des gros drames forains du théâtre allemand, dont la donnée principale repose sur quelque tragique histoire de meurtre et de brigands. Le titre seul de la pièce promet des scènes de *Barbe-Bleue* à faire dresser les cheveux d'épouvante (4). L'exécution de cette operette n'exige que l'emploi d'un chœur de seize à vingt personnes, plus quatre chanteurs *solo*. Les rôles principaux ne sont en effet qu'au nombre de quatre : un père noble, un bon vieux, le chevalier Kunibert de Drachenfels (de Roche-Dragon), rôle chanté par un baryton ; sa fille Amalgunde (voix d'homme fausset, imitant le soprano) ; l'amant de cette dernière, Edouard, page de Kunibert, rôle de ténor ; enfin, un chevalier cruel, intrigant et bandit par-dessus le marche, lequel a nom Sassafras d'Eulenhort. Ce dernier rôle est une seconde basse. A ces quatre parties principales viennent se joindre des chœurs soutenus par un accompagnement d'orchestre ou de piano. Depuis plus d'un an cette operette a déjà été représentée par une foule de Liedertafeln, principalement pendant les fêtes du carnaval. C'est ainsi qu'à Brandenburg, à Hildburghausen, à Rostock, à Rudolstadt, à Wunsiedel, à Elbing, à Zeitz, à Neustadt, à Loewenberg en Silésie, elle a obtenu, dit-on, un grand succès. C'est le premier exemple que nous connaissions d'une production scénique expressément composée pour chœur d'hommes. Si l'on considère que dans un genre tout différent, dans le genre sacré, on a pareillement écrit de grandes compositions chorales ayant la même destination, on peut se demander si la musique d'ensemble de l'espèce que nous indiquons n'est pas destinée à devenir, tant au théâtre qu'à l'église, une des formes les plus importantes et les plus complètes de l'art. Cependant il semble qu'au théâtre le succès en soit au moins aussi douteux que l'est celui d'une tragédie sans femmes. Qui ne sait que des essais de tragédie semblable ont été tentés sur la scène française et n'ont presque jamais réussi ? A plus forte raison, doit-on redouter le même résultat pour un opéra dont les chanteurs seraient tous du sexe masculin. Je pense néanmoins qu'une tentative de ce genre n'échouerait peut-être pas tout à fait dans le genre comique ; je suis même d'avis qu'à l'imitation du drame burlesque de J. Otto, nous pourrions fort bien donner la forme d'operette pour voix d'hommes à des espèces de proverbes dramatiques, comme ceux qu'on a coutume d'exécuter dans les réunions de société. Il en résulterait quelque chose de plus conforme à nos habitudes et à nos goûts. Les Orphéo-

(1) Qu'il a déjà su rendre si musical dans le *Postillon de Longjumeau*. Voyez ce que j'ai dit, à ce sujet, dans un article du *Supplément* à mon *Traité général d'instrumentation*.

(2) Je l'ai déjà citée au chapitre sixième de la première partie.

(3) Voy. *Teutonia*, 1847, p. 139.

(4) *Unterhaltung über die Mordgrundbruck bei Dresden, oder Liebe, Verzweiflung, Hass, Reue, Plaisirvergnuglichkeit und Indifferentismus. Grosses Blut-Trauer-und-Thraenen-Spiel in drei jammervollen, miserablen Acten mit vollstaendiger Vernachlaessigung der aristotelischen Einheiten und colossal fabelhaften Anachronismen, jedoch nicht ohne einige obligate accorde aus der Harmonie der sphaeren und sichere Aussicht auf pyramidale Tantiemen*, von Julius Otto, in Dresden.

nistes exécuteraient ces proverbes dans les fêtes qu'ils organisent ou dans celles auxquelles ils sont invités de prendre part. Deux ou trois bons solistes et quelques choristes habiles suffiraient dans la plupart des cas, car on ferait en sorte de n'avoir qu'un petit nombre de rôles principaux et d'ailleurs d'une médiocre difficulté. L'idée que j'émets ici ne sera probablement pas perdue ; elle offre à beaucoup de jeunes compositeurs qui frappent inutilement à cette porte d'airain que les directeurs de nos théâtres lyriques ferment sur eux avec tant d'opiniâtreté pour se mettre en garde contre les solliciteurs; elle leur offre, dis-je, un nouveau moyen de se produire au grand jour et d'obtenir une publicité toute populaire, qui ne manquera pas d'aider au développement de leur renommée naissante.

Les compositions du genre comique que l'on a écrites en France pour voix d'hommes sont en petit nombre. Elles sont généralement satiriques, bachiques ou érotiques ; les meilleures ont la forme de canons ; quelques unes ont une tendance politique dissimulée sous une forme badine. Un musicien, littérateur d'esprit et de goût, élève et ami du célèbre Méhul, M. Henri Blanchard, qui tourne une épigramme aussi bien en musique qu'en vers, en a composé plusieurs de cette espèce. Je citerai, entre autres, celui qui a pour titre : *Les débats parlementaires de Pékin*. C'est un canon à huit voix, qui présente une satire spirituelle des séances politiques : le désordre se mettant dans le parlement, le président agite sa sonnette pour réclamer le silence. *Gredin gredin*, *gredin*, fait la sonnette railleuse au sujet de l'*honorable préopinant*. Mais l'auteur du canon a soin de prévenir les chanteurs qu'ils peuvent dire : *Drelin, drelin, drelin*, afin d'éviter toute fâcheuse allusion au caractère des députés chinois. M. Henri Blanchard a pareillement composé *les Artilleurs*, autre canon qui prouve encore combien cette forme lui est familière. En général, les Français ont mieux réussi dans les canons du genre comique pour voix d'hommes que dans toute autre coupe musicale destinée à être exécutée par le même genre de voix. L'auteur de *Montano et Stéphanie*, feu Henri Berton, et quelques uns de ses élèves, en ont donné d'excellents modèles. Tous les canons que je possède de ce grand maître se font remarquer par l'intérêt de la mélodie, par la verve piquante des idées, par la facilité et la clarté du style. Le compositeur en a souvent écrit du même jet, du même trait de plume les paroles et la musique. Un simple bonjour à dire, un petit événement de famille à célébrer, un ami à fêter ou à gronder, une plaisanterie à relever, une riposte à faire, tout cela lui fournissait les sujets de ces jolies bluettes qu'il se plaisait à chanter avec ses amis. Quelquefois, sous l'inspiration bachique d'un festin joyeux, il laissait échapper de sa plume quelques propos rabelaisiens. J'avoue que les canons conçus par lui dans ce goût ne sont pas précisément ceux qu'il faut chercher à imiter, du moins quant aux paroles ; car pour la musique, elle est charmante de tout point. Au nombre des pièces les plus curieuses qui figurent dans les divers recueils de canons publiés par Berton à différentes époques, on remarque l'*Amphigouri*, qui ressemble beaucoup à l'espèce de morceau que les Allemands nomment *quodlibet*. C'est un mélange des premières mesures de différents thèmes ou timbres d'airs très connus, choisis, réunis et enchaînés avec art de manière à former des phrases musicales complètes et d'un sens satisfaisant (1). D'autres canons du même auteur contiennent des effets de musique imitative, tels que le bruit du tambour, celui d'une fanfare, le carillon des cloches, etc. Il y en a trois qui méritent surtout de fixer l'attention à cause de la manière originale et ingénieuse dont ils sont combinés. Les deux premiers, *les Héraclites et les Démocrites* sont à quatre voix et à l'unisson ; le troisième est un double canon formé par la réunion des deux premiers avec une basse chantante d'accompagnement sur les paroles : *De profundis clamavi ad te, Domine*. L'auteur avait donné

(1) Le texte, étant formé des premiers mots de chaque air ou chanson, présente au contraire un véritable amphigouri. Voici les timbres choisis par Berton :

Grégoire est mort.
Léon dormait dans un bocage.
D'elle-même et sans.
Rlan tan plan tire lire.
C'est bien fait pour nous.
Enfant chéri des dames.
Armez-vous d'un noble courage.
Je l'ai planté.
Je l'aime tant.
Poursuivons.
Allons, enfants de la patrie.
Ah! quel scandale abominable,
Quel déshonneur pour le convent.
Mesd'moisell'voulez-vous, danser
A la fête du village.
Je vois dans mon amant.
O combat! o désordre extrême!
Caron t'appelle.
Mon pantalon, ma fanchon, n'a plus d'fond.
Je ne vous dirai pas j'aime.
Femme voulez vous éprouver.
Peut-on être plus à plaindre.
Une amante dans sa flamme.
Quand on fut toujours vertueux.
On va lui percer le flanc.
Je suis encor dans mon printemps.
Il faut garder votre savoir.

les instructions suivantes pour l'exécution de ce dernier canon, qui est précisément de ceux qu'on recherche dans les Liedertafeln. Les Héraclites devaient se placer d'un côté de la table, et les Démocrites de l'autre; les Héraclites avaient en main des bouteilles vides et le verre renversé; les Démocrates avaient des bouteilles pleines et le verre en main. Le reste de la société accompagnait le *De profundis*, en chantant la même note, un *ut grave* qui contribuait à faire ressortir l'effet comiquement lugubre du chant funèbre des Héraclites.

Cette espèce de parodie ressemble à celle que pratiquent les étudiants d'Allemagne dans les *Lieder* où ils se plaisent à reproduire d'une façon bouffonne des chants d'église. Les parodies, du reste, ne sont pas toutes comiques; il y en a aussi qui appartiennent au genre sérieux: car une parodie, en termes de musique, c'est ou la substitution d'un texte à un autre, ou l'adjonction de paroles à un morceau instrumental, ou la transformation d'un morceau instrumental en composition vocale. On peut donc ranger au nombre des parodies la transcription des morceaux de musique instrumentale pour voix d'hommes. C'est ainsi que l'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart, celle de *la Dame blanche*, de Boieldieu, ont été converties en *quatuor* de musique vocale, et exécutées comme tels par des Liedertafeln ou des sociétés orphéoniques. Bien qu'ils ne soient pas destinés à paraître comiques, de pareils arrangements ne laissent pas quelquefois de produire cet effet, soit que l'arrangeur ait la main malheureuse et y altère le caractère primitif de l'harmonie, soit qu'il fasse choix d'un texte qui ne s'accorde pas avec la musique. En général, pour approprier convenablement aux chœurs d'hommes des morceaux créés en vue d'un autre mode d'exécution, il ne faut pas procéder à la légère. Certaines compositions ne se prêtent nullement à une transformation de ce genre; d'autres ne s'y prêtent qu'avec peine ou à la faveur d'accommodements qui sont presque toujours des sacrifices. Pour éviter les inconvénients qu'entraîne d'ordinaire une pareille entreprise, il faut mettre tous ses soins à conserver autant que possible l'harmonie essentielle, les principaux détails, le caractère et la couleur de la composition originale, tout en appliquant à celle-ci les règles qui concernent le genre de musique dans lequel on la transporte. Il faut en outre choisir un texte qui s'accorde avec le caractère d'expression de la musique. Malgré cela, comme toute modification apportée à la pensée première d'un compositeur est plutôt dans le cas de lui nuire que de lui être avantageuse, on a toujours à craindre par là de défigurer, de profaner les meilleures créations. Quand on veut arranger pour les voix un morceau de musique instrumentale, il vaut mieux le faire exécuter comme tel par les chanteurs, c'est-à-dire comme morceau de musique instrumentale. Dès lors, on le chante sans paroles en imitant les instruments. C'est ainsi que la société *Freydinger* exécutait autrefois à Strasbourg l'ouverture de *la Dame blanche*, et la perfection de son imitation dans ce morceau était telle, que le colonel du 2ᵉ ou du 7ᵉ d'artillerie, après l'avoir entendu, ne put s'empêcher de s'écrier avec enthousiasme : *J'aime mieux cela que la musique de mon régiment!* Aujourd'hui cet art d'imiter les instruments par les voix est très répandu en Allemagne. Les meilleurs chanteurs des sociétés chorales de ce pays s'y exercent, et jamais il n'en est résulté un effet étrange, choquant ou même comique, du moins dans l'acception ordinaire du mot. Aussi ne fait-on pas difficulté d'introduire ce genre d'imitation dans les morceaux d'un caractère grave et sérieux. Il faut donc reconnaître qu'il s'agit cette fois de productions d'une nature à part. Faute d'un nom spécial pour les désigner, on peut les qualifier de *chants sans paroles* imitatifs et pittoresques. C'est dans ce genre que j'ai traité plusieurs parties du chœur intitulé *Sérénade*, et que j'ai écrit en entier les six derniers numéros du *Cycle choral*. Les chants sans paroles se prêtent d'ailleurs à différents procédés d'émission vocale; quand les chanteurs ne veulent pas ou ne savent pas imiter les instruments, ils peuvent vocaliser leur partie, ou bien l'exécuter sur les syllabes *tra la la*. Les chants sans paroles imitatifs et pittoresques sont d'un très bon effet en plein air; une chasse vocale, bien exécutée au milieu d'une forêt, donnera complétement le change: à une certaine distance on croira entendre les sons du cor, l'éclat harmonieux des fanfares. De même, une *marche* que les chanteurs interpréteront chacun en imitant un des instruments employés d'ordinaire dans la musique d'harmonie, produira une illusion complète, et ne sera pas moins entraînante que si elle était effectivement rendue par les instruments auxquels se substituent ici les voix.

CHAPITRE V.

DE L'ORGANISATION DES CHŒURS D'HOMMES SANS ACCOMPAGNEMENT, ET DE L'EXÉCUTION DES MORCEAUX DE CHANT DESTINÉS A CES SORTES DE CHŒURS.

Il n'y a pas de règles fixes à donner touchant l'organisation des chœurs d'hommes et la formation des sociétés musicales qui les concernent. Cet objet dépend d'une foule de circonstances, de dispositions de lieu et de personne tellement susceptibles de varier, qu'il est impossible de les indiquer d'avance. Cependant, comme il y a en toute chose des principes généraux dont on doit tenir compte, je ne laisserai pas de fournir quelques notions sur cette matière.

La première question qui se présente est celle du choix et du recrutement des individus aptes à faire partie d'une société de chœurs d'hommes. Les jeunes gens qui ont traversé la période critique pendant laquelle s'opère la transformation naturelle de l'organe vocal, et dont la voix est par conséquent définitivement formée, sont propres à être admis dans une société de ce genre, pourvu qu'ils montrent du goût pour la musique, et qu'ils sachent au moins lire les notes. S'ils ignorent encore les éléments de l'art du chant, ce n'est pas un motif pour les exclure; des études ultérieures les amèneront peu à peu à exécuter leur partie dans les ensembles, sinon d'une manière satisfaisante, du moins d'une façon passable. A ce compte, quoique chanteurs médiocres, ils sont encore utiles, ne fût-ce que pour doubler les voix accompagnantes et augmenter ainsi la sonorité des masses. Outre les jeunes gens, le personnel des sociétés chorales admet des adultes de différents âges qui doivent, autant que possible, posséder de bonnes voix et présenter les autres qualités requises pour profiter de l'enseignement que tout membre d'une société de chœurs d'hommes est appelé à recevoir, enseignement dont je parlerai plus bas. Jeunes gens ou hommes faits, les personnes qui composent une réunion de chant viril sont souvent placées dans des conditions très diverses : ou elles appartiennent aux classes aisées de la société, ou elles sont prises dans les rangs du peuple; ou elles ont de l'éducation, ou elles n'en ont pas; ou elles connaissent la musique à fond, ou elles n'en ont qu'une teinture imparfaite. Il peut même se faire qu'elles ne soient pas musiciennes du tout. Eh bien! qu'on y songe, de l'amalgame de ces éléments hétérogènes qui se rencontrent souvent dans le même ensemble, doit résulter un tout parfait où chacun ait la place qu'il est digne d'occuper, le rôle que son talent lui permet de remplir. La détermination du degré d'aptitude de chacun en particulier, le choix et le classement des voix, la manière de les distribuer et de les exercer, soit partiellement, soit collectivement, enfin l'éducation physique et morale des chanteurs, sont l'affaire de celui qui entreprend de former et de diriger une société chorale de l'espèce de celles dont on parle ici. En Allemagne, une pareille entreprise est facile; en France, ce n'est pas une petite tâche, et nous savons pourquoi. En Allemagne, on naît pour ainsi dire musicien, ou du moins l'instruction élémentaire que l'on reçoit est si bonne, qu'on ne tarde pas à le devenir. L'oreille se forme aux combinaisons de l'harmonie en même temps que le cœur s'ouvre aux sentiments et l'esprit aux idées. Ainsi que dans la Grèce antique, il est peu d'hommes distingués de la nation allemande qui ne se fassent gloire de cultiver la musique et d'en sentir les beautés. Des généraux, des diplomates, ont pris à tâche de l'étudier dans son essence, comme ils auraient pu faire des objets les plus sérieux (1). Si, métaphore à part, tous les grands poëtes de l'Allemagne n'ont pas chanté, il en est beaucoup, du moins, qui ont écouté avec délices, qui ont jugé, en connaissance de cause, les chants qu'ils inspiraient. Ce fut ainsi que Gœthe encouragea de ses éloges et de ses conseils non seulement son fidèle ami Zelter, mais encore plusieurs autres compositeurs distingués de son temps. Dans sa curieuse correspondance avec le directeur de l'Académie de chant de Berlin, on le voit passer des considérations esthétiques les plus élevées à l'examen approfondi des procédés matériels de l'art musical; on le voit, dis-je, traiter de la science des accords, des artifices du contrepoint; on le voit même s'occuper à corriger de sa propre main des épreuves de morceaux de musique qui lui avaient été envoyées pour qu'il les examinât. De tous côtés, dans toutes les classes, en Allemagne, les hommes instruits

(1) Ailleurs j'ai parlé du prince Radziwil; ici je cite encore le général Radowitz, qui a publié des écrits estimés sur diverses questions musicales.

ont des goûts, des habitudes semblables, hommes de cour, hommes de science, hommes d'Église ou simples bourgeois. Les artisans eux-mêmes mêlent la musique à leurs travaux journaliers comme à leurs divertissements favoris. On peut donc dire que les bases du chant d'ensemble existent *à priori* dans un grand nombre d'institutions du peuple allemand, universités, séminaires, loges de francs-maçons, ateliers d'artisans; il suffit de leur appliquer un mode régulier d'organisation pour qu'il en dérive sur-le-champ des réunions de chant viril polyphone, *Liedertafeln, Maennergesangvereine*, etc. En pareil cas et dans de telles conditions, la tâche d'un fondateur de sociétés chorales est facile; mais, je le répète, en France, les choses se passent différemment. D'abord ce n'est presque jamais sur un même point que l'on trouve les éléments nécessaires pour composer une bonne société de chœurs d'hommes; ensuite on est presque toujours obligé d'en amalgamer de très disparates, de très imparfaits, d'associer des individus qui savent la musique avec des gens qui souvent en ignorent les premières règles, d'unir de bonnes voix à des voix défectueuses, de placer des amateurs qui ont du savoir et du goût auprès de gens qui quelquefois n'ont ni goût ni intelligence. Bien plus, à la difficulté de trouver de bons chanteurs se joint encore celle de les rassembler dans la proportion voulue, afin d'équilibrer les forces sonores. S'agit-il d'un chœur complet, ici on a plus de basses qu'il n'en faut, et l'on manque de ténors; là les ténors sont au complet, mais les basses sont peu nombreuses ou beaucoup trop faibles. Il est encore mille autres difficultés qui surgissent comme autant d'obstacles imprévus dans le travail d'organisation d'une société de chœurs d'hommes en France. Et cependant je ne fais pas entrer en ligne de compte toutes celles qui pourraient provenir du caprice, de la paresse, de la négligence, de l'amour-propre et des bizarreries de chaque individu briguant l'honneur d'appartenir à une association chorale. Aussi, parmi nous, n'est-on parvenu à quelques résultats satisfaisants qu'en s'appuyant sur une institution pédagogique comme celle de l'enseignement mutuel du chant d'après les principes de l'Orphéon. Offrant des éléments homogènes quant à la position sociale des chanteurs, soumises à un mode d'enseignement et d'organisation à peu près uniforme, composées d'ouvriers ayant presque tous suivi les cours de la méthode Wilhem, les sociétés orphéoniques sont les premières qui aient fourni, chez les Français, des exemples de sociétés de chœurs d'hommes régulières. Il n'entre pas dans mon plan d'examiner la route à suivre pour organiser, par les mêmes moyens, des sociétés semblables. Comme je l'ai dit en commençant, il me suffit de donner ici quelques préceptes généraux qui puissent s'accorder avec l'application de n'importe quelle méthode on voudra.

Celui qui désire former une société de chœurs d'hommes considérera d'abord de quelle nature sont les éléments qu'il peut réunir; il verra ensuite dans quelle proportion il conviendra de les marier; il décidera en dernier lieu quelle est l'espèce de musique d'ensemble à l'exécution de laquelle ils se prêteront le mieux. Il examinera donc si le chœur sera composé d'individus de même condition ou de condition différente, de bons musiciens ou de musiciens médiocres, ou même d'individus qui savent la musique et de gens qui ne la savent pas. Dans tous les cas, il importe de faire subir à chaque chanteur proposé comme candidat un examen préalable: il est des individus qu'il ne faudrait recevoir à aucun prix; il en est d'autres, au contraire, qu'il ne faudrait pas sur-le-champ rejeter, bien qu'ils ne présentent pas toutes les qualités requises pour être admis sans conteste.

Les principales conditions imposées d'ordinaire à quiconque veut faire partie d'une nombreuse société de chœurs d'hommes sont celles que tout bon choriste est tenu de remplir: Avoir assez de voix, s'être préalablement livré aux études destinées à faire acquérir la sûreté d'intonation et la souplesse vocale nécessaires; connaître les principes généraux de la musique, enfin être assez bon lecteur pour chanter sa partie sans avoir besoin de l'étudier longuement. Quant à cette dernière obligation, elle est toute naturelle. On conçoit en effet que s'il était urgent, chaque fois que le chœur aurait à exécuter une nouvelle composition, de faire apprendre d'abord péniblement à chacun sa partie, de la lui *seriner* pour ainsi dire; on conçoit, dis-je, que la société mettrait beaucoup trop de temps à retirer quelques fruits de ses réunions et de ses travaux. Cependant il ne faut pas toujours être sur ce point d'une extrême rigueur. S'il se présente, par exemple, un individu qui soit doué d'une très belle voix, mais qui ne sache pas la musique, on aurait tort de renoncer à une acquisition aussi précieuse, car une belle voix n'est point une chose tellement commune qu'on ne doive pas chercher à en tirer parti par tous les moyens possibles. Or, dans une telle occurrence, pourvu que l'on ait affaire à quelqu'un d'intelligent, on ne perdrait ni son temps ni sa peine si l'on prenait à tâche de l'instruire en particulier, et c'est ce qu'il faudrait certainement faire dans l'espoir de le rendre, autant que possible, et bon lecteur et bon musicien. Par contre, si la personne qui prétend au titre de membre d'une société chorale a peu de voix ou une voix d'une

qualité médiocre, mais qu'elle soit parfaitement versée dans la connaissance des règles de la musique vocale, il ne serait pas moins absurde de repousser son concours, attendu qu'elle peut rendre de très grands services en ce qui touche l'ensemble et l'organisation du chœur. Pour ce qui est de la médiocrité de sa voix, il n'en résulterait aucun inconvénient, car on ne lui donnerait à exécuter que des parties secondaires, ou bien on l'emploierait seulement dans des *tutti* nombreux.

Dès que le fondateur d'une société chorale a formé son personnel, il doit s'occuper de l'ordonnance générale du chœur. C'est alors qu'il distribue les parties suivant le nombre, le genre de voix et le talent des chanteurs, aussi bien que suivant la nature des morceaux à exécuter. Il est évident que pour un chœur à l'unisson, cette opération ne présente aucune difficulté; chacun chante la même partie conformément à son diapason, c'est-à-dire les ténors telle qu'elle est écrite (en clef d'*ut*, quatrième ligne), et les basses une octave plus bas que les ténors. Dans un chœur à l'unisson, le nombre des chanteurs est illimité; il comporte des masses d'une sonorité formidable. Le chœur à l'unisson, composé de milliers de voix, peut devenir la voix de tout un peuple, cette redoutable et imposante voix dont on a osé dire: *Vox populi, vox Dei.*

En général, plus l'ensemble est nombreux dans un chœur à l'unisson, plus l'effet est satisfaisant, à moins que ce chœur n'intervienne comme *tutti* dans un morceau à plusieurs parties ayant des proportions arrêtées. Dès lors il ne peut dépasser le nombre de voix que ces proportions exigent.

Dans un morceau ou dans un passage de chant d'ensemble écrit seulement à deux parties, il faut ordinairement employer un chœur divisé en deux groupes qui, suivant le cas, ne renferment qu'une seule espèce de voix: par exemple, des premiers et des deuxièmes ténors seuls, ou bien des ténors et des basses réunis.

Pour composer un trio, il faut au moins trois chanteurs, dont deux ténors et une basse, ou bien un ténor et deux basses, et pour un *quatuor*, il faut au moins deux ténors et deux basses. Ces proportions s'observent dans les morceaux d'ensemble simples, comme dans les morceaux d'ensemble doublés, triplés, etc. Ce serait une faute, ou du moins une imperfection dans les morceaux d'ensemble simples (c'est-à-dire dans ceux qui ne doivent avoir qu'un chanteur par partie), de doubler une partie ou deux parties seulement. Deux voix faibles ne peuvent convenablement s'équilibrer avec une voix forte, la somme des deux premières donnant un ensemble dont l'effet sonore est tout autre que celui d'une voix puissante, pleine et d'un bon timbre. Les personnes les plus expérimentées relativement à la pratique du chant choral en ont conclu qu'on ne saurait doubler une partie sans les doubler toutes, en sorte qu'après le trio et le quatuor simple, la combinaison la plus rationnelle, c'est le trio à six voix, et le quatuor à huit. Mais quand on veut faire chanter plus de huit personnes ensemble, on peut employer différentes combinaisons qui, toutefois, seront plus ou moins avantageuses, selon les circonstances, c'est-à-dire selon la nature de l'organe vocal de chaque chanteur, la disposition du local où l'on chante et le caractère du morceau choisi. La distribution et le partage des voix avec neuf chanteurs pourra se faire de la manière suivante:

3 ténors I, 2 ténors II, 2 basses I, 2 basses II.

On bien:

2 ténors I, 2 ténors II, 2 basses I, 3 basses II.

Avec dix chanteurs, on aura:

3 ténors I, 3 ténors II, 2 basses I, 2 basses II.

Lorsque les chanteurs sont réunis au nombre de onze à seize, on les partage dans la même proportion que ci-dessus, c'est-à-dire en renforçant de préférence les parties extrêmes. Comme règle générale, il est bon d'observer que le premier ténor doit être la partie la plus forte; vient ensuite la seconde basse, puis le second ténor et la première basse. Celle-ci est, de toutes les parties, celle qui a le moins besoin d'être nourrie. D'après cela, dans un chœur à voix de force égale, la meilleure proportion, supposé vingt-six chanteurs, serait la suivante:

8 ténors I, 6 ténors II, 5 basses I, 7 basses II.

Ou bien, dans un ensemble formé par une soixantaine d'individus, celle-ci:

18 ténors I, 14 ténors II, 12 basses I, 16 basses II.

Mais comme la plupart des voix, sur une masse donnée, diffèrent entre elles, sous le rapport de la puissance de sonorité, il faut, autant que possible, compenser cette différence par le nombre. Ainsi il peut arriver que deux bonnes basses profondes égalent en force trois voix des autres parties, et que, par contre, on ait des ténors tellement faibles, qu'il en faille une dizaine ou une douzaine pour obtenir la proportion demandée. Il est donc indispensable de répartir les voix fortes et les voix faibles de manière à obtenir le plus d'égalité possible dans l'effet que l'on doit produire. Par exemple, supposez que l'on ait seize ténors, on fera bien de les diviser comme suit : 3 forts et 6 faibles ténors I, contre 3 faibles et 4 forts ténors II.

Mais tout en procédant de la sorte, on se rappellera que les parties extrêmes doivent être renforcées de préférence. Lorsqu'on organise, dans un chœur nombreux, des parties de *solos* chantées par des coryphées, on doit naturellement agir d'après les mêmes considérations.

Il est inutile de dire que chaque partie réclame le genre de voix indiqué par le compositeur. Cependant, comme il arrive quelquefois accidentellement que l'on n'a pas à sa disposition les moyens de former un chœur complet, force est en pareil cas de recourir à des expédients qui, à la vérité, atteignent bien rarement le but. Un de ces expédients consiste à faire exécuter la partie des premiers ténors, quand les voix de ténors manquent, par des *contralti* graves de jeunes garçons. Si cette partie descend trop bas, on transpose le morceau d'un ton au-dessus du ton primitif, ou bien on donne des pauses à compter aux jeunes garçons. Ce dernier moyen toutefois n'est qu'un pis-aller. Il faut en dire autant d'une combinaison analogue que l'on a conseillée pour les cas où, n'ayant à disposer que d'un très petit nombre de voix d'hommes, on voudrait néanmoins exécuter des chœurs complets. On transposerait donc un certain nombre de morceaux, une tierce ou une quarte plus haut ; on donnerait les parties de premier et de second ténor à de jeunes garçons *contralti*, la partie de première basse aux voix de ténors, et la partie de seconde basse à toutes les basses. On choisirait toutefois des morceaux où la seconde basse ne monterait pas trop haut, car dans l'hypothèse contraire, toute tentative de ce genre serait impraticable. Au surplus, ce ne serait pas précisément une chose fâcheuse, les combinaisons que l'on vient d'indiquer n'étant guère admissibles que dans des cas tout à fait exceptionnels. On conçoit, en effet, qu'il soit aussi peu rationnel et aussi peu avantageux de confier des parties de ténor à des voix de femme ou de jeunes garçons, qu'il le serait de donner à chanter des parties de *soprano* à des ténors en sons de fausset. A vrai dire, ce ne sont plus là des chœurs d'hommes, ou du moins un pareil arrangement suffit pour en dénaturer complètement le caractère. Comme ce sont toujours les ténors qu'il est plus difficile de réunir dans la proportion demandée, on peut, comme dernière ressource, donner la partie écrite pour cette espèce de voix au baryton, quand cette partie ne monte pas trop haut. Cependant toutes les voix de baryton ne supportent pas bien l'effet d'un tel déplacement. Il y en a qui deviennent promptement criardes, par suite de l'attaque fréquente des notes les plus hautes, de même qu'elles se fatiguent aisément en prenant des notes trop basses. C'est du reste un défaut commun à beaucoup de chanteurs de se croire des ténors ou de chercher à devenir tels, lorsque la nature ne leur a donné qu'une voix de baryton plus ou moins élevée. Il faut que le directeur d'une société de chant sache bien reconnaître d'avance, nonobstant les prétentions personnelles, le véritable caractère de l'organe vocal chez tous les individus recrutés pour former l'ensemble du chœur, afin que chacun dans cet ensemble ait la place et le rôle qui lui conviennent. Si l'on n'acceptait pour chanter la première partie que des voix comme celles dont il a été question tout à l'heure, c'est-à-dire de médiocres barytons transformés en mauvais ténors, il s'en faudrait de beaucoup que le résultat fût satisfaisant. En tout cas, il vaut mieux utiliser la voix de baryton pour chanter la partie de second ténor que pour exécuter la première partie. On a quelquefois besoin de s'en servir quand il importe d'équilibrer les forces vocales. Supposez, par exemple, neuf chanteurs formant un ensemble établi sur des bases aussi inégales que les suivantes : trois ténors, deux basses graves et deux basses élevées, on pourrait à la rigueur employer une des premières basses ou barytons pour renforcer la partie du second ténor, et prendre l'autre pour renforcer la seconde basse. Cependant, je le répète, ce sont là des combinaisons auxquelles on ne doit recourir que quand on ne peut pas faire autrement.

Après avoir distribué les voix conformément à la nature de leur timbre, à leur degré de force ou de faiblesse, en vue d'obtenir les meilleures proportions, on devra s'occuper à classer les individus composant la société de chant d'ensemble suivant les qualités qui leur sont propres comme musiciens et comme chanteurs. Les moins habiles seront destinés à former la masse des *choristes*, chargée de l'exécution des *tutti*, des *ripieni* et des grands chœurs ; les plus expéri-

mentés auront à se distinguer dans les morceaux d'ensemble concertants, tels que *trios*, *quatuors*, *quintettes*, etc., ainsi que dans les *solos* de toute nature, et principalement dans ceux des grands chœurs. C'est pourquoi on les désigne plus particulièrement sous les noms de *concertants*, *solistes* et *coryphées*. Ce sont les hommes d'élite de la troupe chantante. Il n'est pas de bonne société chorale où il ne doive s'en trouver un noyau, sinon dès les premiers temps, du moins au bout de quelques mois d'études. Toute production d'une valeur réelle, sous le rapport de l'art, exige le concours de semblables interprètes. Il y a donc toujours certains membres des sociétés chorales qui, en dehors des études collectives, sont tenus de faire quelques études particulières, ayant pour but de les familiariser de plus en plus avec le mécanisme du chant, et en général avec les principaux artifices de l'art vocal.

Quoique le style propre de la musique d'ensemble pour voix d'hommes rejette les embellissements de convention et surtout les fades fioritures, il admet pourtant, dans certains cas, quelques ornements de bon goût en même temps que l'emploi de certains procédés d'exécution destinés à rendre la phrase musicale et plus souple et plus expressive. Ces ornements sont ordinairement placés dans les parties confiées aux *solistes* ou *coryphées*. Il n'y a que les chanteurs les plus habiles qui puissent les rendre convenablement. Des individus tirés de la masse des choristes ne réussiraient qu'à les travestir d'une façon ridicule et grossière. On ne saurait prétendre d'ailleurs qu'il en soit autrement. N'est-ce pas assez déjà que la majorité des exécutants dont cette masse se compose ne soit pas tout à fait étrangère à ce qu'on entend par *mise de voix*, *port de voix*, *bonne manière de respirer*, *uniformité de registre*; faudrait-il encore exiger que les amateurs aient le gosier souple comme des virtuoses, et que les ouvriers attachés à nos institutions orphéoniques fassent le trille et la roulade comme des chanteurs d'opéra? De pareilles études sont complètement inutiles dans les sociétés de chœurs d'hommes, si ce n'est pour faciliter l'interprétation des morceaux d'ensemble concertants d'une difficulté supérieure. Mais dans ce dernier cas les exécutants sont presque toujours ou des amateurs ou des artistes qui se livrent à des études spéciales pour se perfectionner dans l'art du chant. Ce qui précède nous amène naturellement à traiter des qualités relatives à l'exécution, objet qui intéresse à la fois le directeur d'une société de chant d'ensemble et les personnes dont elle se compose.

Il y a longtemps que l'on a enseigné la manière de bien chanter en chœur. Sans nous livrer à des recherches historiques qui ne seraient ici nullement à leur place, on peut rappeler en passant que saint Bernard fut un des premiers, sinon le premier, dont la sollicitude se porta sur cette intéressante matière. Or, ce qu'il y a de curieux pour nous en cela, c'est que les préceptes donnés par ce saint peuvent être considérés comme ayant été destinés à une société de chœurs d'hommes, puisqu'ils devaient s'appliquer à un chœur de moines, et qu'ils insistent d'ailleurs sur les qualités essentielles du chant viril : « Évitez de chanter, dit saint Bernard d'après un ancien statut de Cîteaux, d'une manière » molle, efféminée, négligée et nasillarde ; mais prononcez d'un ton mâle et avec affection les paroles du Saint-Esprit. » *Il convient à des hommes de chanter d'une voix pleine*, et de ne pas imiter les chantres de théâtre par une voix aiguë » et contrefaite, qui ressemblerait à celle des femmes. »

A ces règles concernant l'expression générale de l'exécution, se joignent des observations de détail : « N'affectez » point un air paresseux, endormi ou nonchalant, ne chantant qu'à demi-voix : donnez-vous garde de couper les mots » ou de n'en prononcer que la moitié, ou d'en passer d'entiers... Que personne ne commence avant les autres ou » n'aille plus vite... ; que personne non plus ne *traîne* après les autres en insistant sur la finale.... Chantons tous » ensemble, faisons les pauses ensemble, en nous prêtant l'oreille les uns aux autres. *Simul cantemus, simul pausemus,* » *semper auscultando.* »

Des règles analogues ont été développées dans des ouvrages spéciaux, mais au point de vue du chant sacré; elles sont d'ailleurs applicables pour la plupart au chant profane. Les écrivains modernes n'ont donc eu que peu de chose à ajouter aux leçons de leurs devanciers concernant la manière d'unir les voix pour former des chœurs harmonieux. Les anciens, comme je viens de le dire, ont parfaitement saisi la beauté et l'effet grandiose de la musique d'ensemble exécutée selon les règles de l'art. On doit admettre avec eux que, pour obtenir un résultat satisfaisant, la justesse d'intonation est une des qualités les plus nécessaires : malheureusement c'est précisément celle qui est la plus rare, surtout dans les chœurs composés d'un nombreux personnel. En général, ce sont les parties moyennes qui laissent le plus à désirer sous ce rapport, soit à cause du resserrement des parties si difficile à éviter dans des chœurs d'hommes, soit par l'effet produit par ce resserrement même dans la marche de ces parties, laquelle n'est pas toujours, quoi qu'on

fasse, aussi naturelle et aussi coulante qu'on le voudrait. Il est donc essentiel de placer un bon coryphée parmi les seconds ténors et les premières basses. On fera bien aussi de faire étudier ces parties séparément, afin de ne pas retarder la marche des études du chœur entier. Malgré cela, on aura lieu de remarquer plus d'une fois que les parties moyennes ne sont pas encore sûres de leurs intonations quand les voix extrêmes le sont déjà. Pour obvier autant que possible à cet inconvénient, il est nécessaire d'exercer la première basse comme partie supérieure, en faisant taire les deux ténors, et de même le second ténor comme partie supérieure, en faisant taire le premier ténor; après quoi, on exercera simultanément les quatre parties. La sûreté d'intonation qu'il faut exiger des chanteurs avant de commencer les études collectives est une chose d'autant plus importante que, lorsque les voix ne sont pas soutenues par le son d'un instrument, elles sont sujettes à baisser peu à peu hors du diapason, en sorte qu'il n'est pas rare d'entendre un chœur sans accompagnement finir un demi-ton et même un ton plus bas qu'il n'a commencé. Il suffit qu'une seule voix hésite et fasse entendre une mauvaise intonation pour entraîner et dérouter sur-le-champ toutes les autres. A la vérité, les exécutants ne s'aperçoivent presque jamais du danger qu'ils courent, et font fausse route avec la plus imperturbable assurance. Cependant, à force de descendre, ils *s'enfoncent* tellement (qu'on me passe la vulgarité du terme en faveur de l'image), qu'ils ne peuvent plus avancer et restent court, tout stupéfaits de ce qui leur arrive. Cela est surtout fort plaisant au théâtre, quand l'orchestre, après l'exécution d'un morceau vocal sans accompagnement, fait sa rentrée en attaquant un accord qui rappelle brusquement les chanteurs au sentiment de la tonalité. Il faut voir dans ce cas leur air ébahi, consterné, leur surprise et leur embarras. Rien n'est plus fâcheux pour les exécutants ni plus désagréable pour les auditeurs que de pareilles mésaventures. On mettra donc tous ses soins à les éviter.

Il est des causes particulières qui peuvent faire détoner accidentellement les meilleurs chanteurs. Ainsi, on est principalement exposé à l'inconvénient que je signale dans certains états de l'atmosphère, ou bien quand on est à jeun, souvent même, au contraire, quand on sort de table. C'est à quoi il faut surtout prendre garde dans les Liedertafeln, où l'on chante et où l'on mange pour ainsi dire alternativement. Là, il n'est pas impossible que la justesse d'intonation ne soit quelquefois compromise par l'influence du repas; et surtout par les suites des toasts, où l'on s'enroue à force de s'enthousiasmer. Un écrivain allemand pourrait seul traiter en connaissance de cause des rapports intimes de la musique et de la gastronomie, des avantages et des inconvénients qui en résultent au point de vue des Liedertafeln, etc. Toujours est-il que si les chanteurs franchissent les bornes d'une sage modération, ils se placent dans des conditions totalement défavorables au succès des morceaux qu'ils exécutent. Je n'insiste pas sur ce point, qui est ordinairement réglé par le directeur ou le président de toute société bien organisée de chœurs d'hommes.

Il serait à désirer que les chanteurs fussent préparés par une connaissance préliminaire des accords aux combinaisons harmoniques de la musique d'ensemble. Quand ils ne sont pas du tout musiciens, ou qu'ils n'ont du moins aucune idée des lois régissant l'harmonie, il y a telles agrégations de notes qui font sur eux un effet si nouveau et si étrange, que le résultat de cette première impression est de les troubler au point de ne savoir plus ce qu'ils font. Persuadés qu'ils n'ont pas attaqué juste ou qu'ils ne se suivent plus, ils finissent par détoner et par se perdre effectivement. Les accords dissonants, tels que les accords diminués, et en général les accords de septième, après celui de dominante, les modulations un peu éloignées des relatifs naturels, aussi bien que les changements enharmoniques; enfin, les retards, les suspensions, les tenues et les pédales, sont des causes fréquentes d'hésitation et de désarroi dans l'exécution d'un chœur. Il n'en serait pas de même si l'oreille des choristes était familiarisée d'avance avec la sonorité des principales combinaisons harmoniques. Voilà pourquoi un bon directeur de société chorale doit s'attacher à faire exécuter dans les exercices préparatoires toutes sortes d'accords et d'intervalles dissonants, y compris ceux qui n'interviennent que rarement dans la musique vocale, mais qu'il importe néanmoins de connaître pour se former l'oreille et pour devenir un parfait musicien.

L'unité de mesure n'est pas une condition moins essentielle que la justesse d'intonation. Il faut y avoir égard jusque dans les plus petits détails. Quant au mouvement, c'est au directeur à en donner dès le principe une indication exacte; c'est à lui aussi à désigner toutes les modifications qu'il conviendra d'y apporter dans le cours de l'exécution du morceau pour répondre aux intentions du compositeur. Cet objet, du reste, rentre dans le domaine de l'expression, dont je parlerai tout à l'heure. Remarquons ici que les jeunes gens ont une tendance générale à presser le mouvement, et que cette tendance est surtout naturelle aux choristes qui savent parfaitement leur partie, tandis que

ceux qui n'en sont pas tout à fait sûrs sont aussi sujets à ralentir le mouvement que les autres à le presser. Ce dernier inconvénient est surtout à craindre pour les morceaux un peu vifs contenant des traits où les syllabes et les sons se marient rapidement. Dès lors, indépendamment des difficultés vocales, il faut encore triompher des difficultés d'articulation et de prononciation ; or ceux qui ont de la peine à prononcer et à articuler les mots avec volubilité en émettant les sons, rendent bientôt l'exécution lourde et traînante, parce qu'ils sont toujours enclins à ralentir le mouvement. La prononciation et l'articulation sont deux choses qu'il ne faut pas confondre. Bien prononcer, c'est donner à chaque lettre, voyelle ou consonne, et à chaque syllabe le son que prescrit l'usage ; bien articuler, c'est prononcer les consonnes avec la force qu'exigent et le sens des paroles et l'étendue du lieu où l'on parle. Sous le rapport de l'étendue du lieu, la prononciation est toujours la même ; mais l'articulation varie suivant la grandeur et les proportions acoustiques du local. C'est surtout en plein air que les chanteurs parviennent le moins aisément à faire entendre aux auditeurs les paroles de la musique qu'ils exécutent. Ordinairement dans les opéras on ne comprend à peu près rien de ce que disent les choristes, ce qui n'est pas toujours à regretter, car le texte des chœurs d'opéras est généralement composé de lieux communs et de mauvais vers. Quelques phrases banales tournées et retournées en tout sens, beaucoup plus pour les exigences de la rime que pour l'intelligence de la situation, défraient ce texte dont la musique rachète seule la pauvreté. A cet égard, les paroles des morceaux destinés aux sociétés de chœurs d'hommes doivent être tout autre chose ; elles doivent avoir, comme on l'a dit plus haut, une certaine valeur littéraire et un intérêt réel, abstraction faite du chant. Il faut donc qu'on les entende et qu'on les comprenne bien. D'après l'observation d'un partisan enthousiaste de la musique destinée aux sociétés de chant viril, l'homme, tenant de la nature une articulation plus vigoureuse que la femme, et les voyelles ressortant mieux lorsqu'elles sont unies à des sons graves que quand elles accompagnent des sons aigus, il y a plus de chance pour que l'on saisisse mieux les paroles dans des chœurs d'hommes que dans des chœurs tout féminins. Le désir de prononcer et d'articuler nettement et convenablement les mots, en même temps que celui d'imprimer aux sons de la langue parlée des inflexions conformes à l'idée qu'ils expriment, ne doit pourtant pas engager les chanteurs à faire usage d'une déclamation outrée, comme celle que certains virtuoses ont portée de nos jours au théâtre. Rien ne serait plus ridicule dans des chœurs qu'une pareille affectation. D'ailleurs, en supposant qu'elle pût y être admise, on remarquerait bientôt que le moindre de ses inconvénients serait d'autoriser les chanteurs à employer chacun, d'après sa manière propre de sentir, un mode d'accentuation particulier, ce qui nuirait à l'unité d'expression. Or, c'est précisément l'unité d'expression qui, après l'unité d'intonation et l'unité de mesure, est une des conditions fondamentales d'une bonne exécution. On n'oubliera pas, en effet, qu'en prenant dans un ensemble le rôle de concertant, on perd le droit de briller seul et de fixer sur soi l'attention du public. Ici chaque chanteur n'agit plus que comme partie du tout et prête son concours dans le but d'aider au succès commun. Il ne s'abandonnera donc pas à sa manière habituelle de sentir et d'interpréter ; il s'unira d'intention à tous ceux qui chantent avec lui ; il réglera son expression sur la leur, ou, pour mieux dire, il se conformera sur ce point aux instructions générales données par le directeur, relativement à la meilleure façon de rendre la pensée du musicien. Si un concertant ne doit pas chercher à briller individuellement, sauf le cas où il aurait à interpréter un *solo*, il ne doit pas non plus, en faisant sa partie, paraître s'écouter chanter, soit qu'il le fasse par crainte et défiance de lui-même, c'est-à-dire par peur, ou que, dans l'hypothèse contraire, il y soit porté par l'espèce de satisfaction qu'il pourrait ressentir de sa manière de chanter ou du caractère de ce qu'il chante. Il ne doit pas non plus dans le *piano*, comme dans le *forte*, essayer de dominer ses collègues, à cette fin que sa voix fixe particulièrement l'attention de l'auditeur ; par la même raison, il se gardera bien d'engager avec l'un ou l'autre des concertants une sorte de lutte à qui chantera de la façon la plus brillante. Dans cet assaut d'amour-propre, on ne tarde pas à perdre de vue le point principal qui est la perfection de l'ensemble, et l'on fait si bien que certaines parties finissent par dominer tout le reste au détriment de l'unité. Je vais me servir d'une comparaison vulgaire. N'a-t-on pas vu maintes fois sur une grande route deux conducteurs de diligence engager une lutte de vitesse, non pour arriver plus tôt à leur destination et satisfaire ainsi les voyageurs, mais pour faire briller leur talent d'automédons et humilier un rival ? Qu'en est-il le plus souvent résulté ? qu'au lieu d'arriver à bon port, l'un a fait culbuter sa voiture et n'a pu continuer sa route, tandis que l'autre, en s'arrêtant à la première étape, a trouvé la sienne hors de service et toute démantelée. Ainsi des chanteurs, l'un est resté court au milieu du morceau, l'autre l'a chanté de la sorte tant bien que mal d'un bout à l'autre ; mais il a fatigué son organe, et souvent, qui pis est, indisposé son auditoire. Telles sont les

conséquences ordinaires de l'esprit de rivalité. C'est au directeur qu'il appartient de surveiller les choristes sous ce rapport, comme il lui appartient aussi de tenir à l'observation rigoureuse des nuances, soit d'après les indications faites par le compositeur sur sa partition, soit d'après celles qu'il aurait cru devoir lui-même y ajouter. Toutes les nuances, et surtout les nuances principales de *piano*, de *forte*, de *crescendo*, de *diminuendo*,... sont d'une extrême importance ; aucune modification arbitraire n'y peut être apportée. Ce sont ces nuances qui contribuent à faire ressortir les idées musicales, à donner de la force et de la vérité à l'expression. L'expression, c'est-à-dire l'art de rendre de la manière la plus fidèle et la plus vraie le sentiment qui domine dans les vers du poëte et dans la musique du compositeur, est, par rapport aux chœurs d'hommes, ou directe ou relative. Elle est le plus souvent directe dans les *tutti* et relative dans les réponses des *tutti* aux *solos*, et *vice versâ*. Il y a des rentrées dont l'expression est homogène, par exemple, quand il s'agit de la répétition de la même idée musicale ; il y en a d'autres dont l'expression change et qui, à un *piano* ou à un *pianissimo*, opposent un *forte* ou un *fortissimo*. La distinction des idées principales d'avec les idées accessoires est souvent marquée par une opposition de ce genre, comme aussi par des nuances *ad hoc* qui demandent une grande habitude du style concertant. Que l'expression soit directe ou relative, les rentrées exigent de la part des choristes autant d'attention et d'intelligence qu'il en faut mettre aux acteurs dans leurs répliques. Rien n'est plus ridicule qu'un chanteur faisant sa rentrée sans être pénétré du sens de la phrase musicale qu'il entame ou qu'il achève : on dirait d'un intrus qui ne sait ni où il va, ni ce qu'il veut. Se souvient-on d'être resté un jour à contempler dans quelques fêtes de la banlieue ou sur un champ de foire, des villageois dansant une contredanse, et ne les voit-on pas encore levant brusquement le pied par un soubresaut grotesque au premier coup d'archet, signal de l'avant-deux ? C'est ainsi que maints choristes attaquent leurs rentrées en y mettant une telle étourderie, une telle précipitation et une expression si outrée, qu'on se demande s'ils n'ont pas vraiment l'intention de produire un effet comique et de tourner en ridicule ce qu'on leur donne à chanter. Ce mauvais système d'exécution est surtout mis en pratique dans les morceaux en imitation et dans toute production appartenant au style fugué. Les fugues vocales sont l'écueil des chanteurs concertants, et il n'est pas de meilleur exercice pour ceux qui se destinent à l'emploi difficile de coryphée, que de s'habituer à vaincre toutes les difficultés que renferme ce genre de composition. C'est en chantant des fugues ou des morceaux fugués d'un style clair et mélodieux qu'ils s'accoutumeront à bien faire les rentrées, à établir la distinction des idées principales et des idées secondaires; c'est par cette fructueuse étude qu'ils apprendront à indiquer d'une manière fidèle et saisissante toutes les parties, tous les contours d'une œuvre musicale, rapportant au premier plan tout ce qui doit y être, laissant au second plan tout ce qui doit y rester, passant des teintes fortes au demi-teintes, et de plus acquérant pour l'exécution des *solos* ou des passages dans lesquels telle ou telle voix doit faire ressortir un motif thématique, la sûreté d'attaque et l'intelligence d'expression si nécessaires à la perfection du chant d'ensemble. Le directeur ne méconnaîtra donc pas l'utilité des fugues, des canons et des imitations comme moyens d'étude ; aussi les proposera-t-il à ce titre aux chanteurs d'élite dont il désire former un noyau d'habiles coryphées spécialement chargés d'exécuter les morceaux concertants à un petit nombre de voix, tels que *trios*, *quatuors*, *quintettes*, etc. Ces morceaux demandent, comme on sait, à être interprétés d'une façon délicate, minutieuse et tout artistique. Ce sont les pièces ciselées, les joyaux du chant choral ; ils contiennent mille détails brillants qu'il faut apprendre à mettre dans leur vrai jour. On y parvient le mieux en se livrant au genre d'exercice dont il a été question plus haut.

Puisque j'ai parlé de plusieurs objets subordonnés au jugement, à l'expérience et au savoir du directeur d'une société de chant choral pour voix d'hommes, je ne laisserai pas de dire aussi quelques mots touchant les qualités particulières que l'on exige de celui qui exerce de pareilles fonctions. Et d'abord, tout directeur de société chorale, soit artiste, soit amateur, doit être foncièrement musicien. Il doit avoir une connaissance exacte de tout ce qui concerne l'art du chant, et pouvoir, au besoin, enseigner cet art, car s'il en connaît à fond les règles, il saura fort bien, à défaut ou en l'absence d'un professeur spécial, guider ceux des chanteurs qui auraient besoin de quelques conseils particuliers à côté des leçons collectives. On exige avec raison qu'il soit bon harmoniste et parfaitement initié aux secrets de la composition musicale. On demande aussi qu'il ait une oreille fine et exercée, un goût sûr et délicat, afin qu'il discerne parfaitement les bonnes et les mauvaises qualités de l'exécution, et qu'il fasse un choix judicieux de morceaux à chanter. On a prétendu qu'il devait connaître un instrument et savoir jouer du piano ou du violon pour soutenir au besoin, dans les répétitions, les intonations encore douteuses et mal affermies du chœur. A vrai dire, cela n'est pas absolument

nécessaire, surtout s'il est appelé à diriger une société chorale entièrement composée d'individus déjà bons musiciens, et que, possédant lui-même une voix juste, il soit en état de s'en servir comme d'un utile auxiliaire pour aider aux autres à bien entonner. J'ai dit qu'il devait avoir l'oreille fine et exercée. Cette précieuse faculté lui est surtout d'un grand secours dans les études d'ensemble pour reconnaître quelle est la voix qui s'égare ou qui faiblit. Il est encore plusieurs qualités qui ne lui sont pas moins indispensables, ce sont une activité stimulée par un zèle ardent, une persévérance à l'épreuve des dégoûts et des obstacles, enfin une supériorité avouée et incontestable qui le place au-dessus de tous ceux qu'il dirige et lui procure la considération et le respect nécessaires pour être obéi. Plus il sera jaloux de maintenir son autorité et d'user de son prestige, plus il imprimera aux travaux de la société une direction avantageuse et féconde en bons résultats. Les études doivent être commencées et suivies en vertu d'un plan régulier et arrêté d'avance. Procéder au hasard ou par des essais, des tâtonnements successifs, c'est ne tendre à rien de bon. Le directeur est libre d'imaginer le système d'enseignement qu'il applique, ou d'en choisir un tout fait qu'il peut au besoin modifier à son gré, afin de mieux l'approprier aux éléments dont il dispose. Si ces éléments sont avantageux et bien choisis, quatre heures par semaine ou deux leçons de deux heures chacune suffisent en général pour exercer un chœur. Naturellement, cet objet ne saurait être rigoureusement déterminé, puisqu'il dépend beaucoup de la difficulté des morceaux que l'on étudie et du plus ou moins d'aptitude des chanteurs. Pour ce qui est de la manière de réunir ces derniers, on choisira un local d'une étendue proportionnelle à leur nombre, et où les voix puissent se développer librement, c'est-à-dire où elles soient placées dans les meilleures conditions acoustiques, tant à cause du mode de construction de l'édifice même qu'en raison de l'absence des objets qui contribuent ordinairement à diminuer la puissance de sonorité, tels que rideaux, meubles, tapis, tableaux, etc. Lorsqu'on chantera en plein air, on recherchera de préférence des endroits où il se rencontre des arbres, des édifices, des rochers propres à former de bons réflecteurs sonores. Si l'on fait usage d'un instrument pour soutenir les voix ou seulement pour leur donner le ton, on le choisira d'une parfaite justesse. Les chanteurs seront disposés en rond ou en demi-cercle, de telle sorte qu'il n'y en ait pas un seul parmi eux qui ne puisse voir le directeur et en être vu. Il est bon que tous se tiennent debout pour chanter, et qu'il n'y en ait jamais plus de deux chantant sur le même cahier. Lorsque le nombre des exécutants est considérable, chaque partie doit avoir son coryphée. Ce coryphée sert d'intermédiaire entre le directeur et les différents groupes de la masse chorale. Il convient que les chanteurs chargés des parties *solo* soient placés ensemble au même endroit et le plus près possible les uns des autres. On aura soin, comme je l'ai dit au début de ce chapitre, de placer quelques bons chanteurs parmi les plus faibles, et quand ceux-ci sont très nombreux, de les exercer d'abord seuls jusqu'à ce qu'ils sachent parfaitement ce qu'ils ont à chanter. En général, quand on met à l'étude des chœurs nouveaux, on procède de la manière la plus rationnelle, en commençant par faire répéter chaque partie isolément; ce n'est qu'après cette première étude individuelle, et lorsqu'on a la certitude que toutes les parties sont parfaitement sues sous le double rapport de l'intonation et de la mesure, qu'on s'occupe à réunir les chanteurs et à les exercer collectivement. Si l'on n'observe pas cet ordre et qu'on fasse chanter, dès le principe, tous les choristes ensemble, on court risque de perdre beaucoup de temps et de se donner beaucoup de peine avant d'obtenir un résultat passable. Pour faciliter la lecture des parties, il est permis, dans les premières répétitions, de ralentir le mouvement, surtout quand c'est un mouvement vif comme l'*allegro*. Par cette méthode, on réussit mieux à obtenir de la perfection et de la netteté dans l'ensemble, lors de l'exécution définitive.

Les études relatives à l'intonation et à la mesure étant terminées, on entreprend celles qui ont pour objet la stricte observation des nuances. Je vais répéter ici ce que j'ai dit plus haut, que la stricte observation des nuances est d'autant plus nécessaire que beaucoup d'effets recherchés avec soin par le compositeur en dépendent absolument. Ainsi, néglige-t-on ce point essentiel, on efface les traits de l'œuvre qu'on interprète, on en rend la physionomie et le caractère méconnaissables; encore un peu, et les sons qui devaient vous charmer, privés de vie et de couleur, vont devenir un bruit importun. Sans nuances, toute musique est un non-sens. Un morceau vociféré d'un bout à l'autre ne mérite plus le nom de chant. C'est encore bien pis si par hasard une portion seulement des chanteurs s'applique à observer quelques nuances, car dans certains passages, la disproportion des *piano* et des *pianissimo* avec le *forte* non interrompu des autres voix produit un effet des plus choquants. Il faut donc apprendre à fond cet art de nuances sans lequel il n'est pas de bonne exécution, je dirai mieux, sans lequel il n'est pas de musique. Une attention continuelle aux mou-

vements du bâton de mesure et aux signes particuliers du directeur est ici particulièrement recommandée aux choristes. Néanmoins on ne peut toujours se flatter de vaincre les difficultés que cet objet présente dans certains morceaux de chant choral, et surtout dans les chœurs à voix nombreuses. Quelquefois même, dans ces derniers, pour obtenir quelques nuances bien marquées, il faut recourir à des procédés matériels où le talent d'exécution des chanteurs n'est pour rien. Ainsi les *piano* s'obtiendront en distrayant de la masse chorale un certain nombre de voix, et les *forte* en introduisant, au contraire, dans celle-ci, des forces sonores habilement ménagées jusque-là par un *tacet* d'une certaine durée. Un directeur, en examinant le morceau de musique d'ensemble qu'il va mettre à l'étude, doit savoir reconnaître les endroits où il faut diminuer et augmenter ainsi les proportions de l'ensemble, afin de varier les effets de sonorité selon la pensée du maître. Cet art de répandre le coloris de l'expression sur une grande composition vocale ne s'acquiert que par une longue expérience. Il en est du reste à peu près de même touchant plusieurs autres matières importantes que j'ai seulement effleurées dans ce chapitre, et sur lesquelles il est d'ailleurs impossible de donner des préceptes arrêtés. Comme je l'ai fait observer en commençant, l'application des règles générales implique de nombreuses modifications déterminées par des mesures prises en vue des circonstances. A tout ce que je n'ai pas dit, à tout ce que je n'ai pu dire, tout musicien capable et intelligent suppléera. Ce qu'il faut, en résumé, pour la bonne organisation d'une société de chœurs d'hommes, ce sont des chanteurs bien exercés, un directeur habile, et chez tous l'amour vrai et durable de la chose même pour laquelle ils se sont unis.

CHAPITRE VI.

DE QUELQUES MESURES A PRENDRE POUR ASSURER LA PROSPÉRITÉ DES SOCIÉTÉS DE CHŒURS D'HOMMES.

En France, on a remarqué que des masses chorales, uniquement composées d'individus du sexe masculin, ne peuvent se faire entendre longtemps de suite sans causer aux auditeurs une certaine fatigue, quelles que soient d'ailleurs les qualités qu'elles déploient dans l'exécution des morceaux qui leur sont confiés. Il est donc nécessaire, toutes les fois que les chœurs ne sont pas eux-mêmes coupés par des solos, de les faire alterner avec des productions interprétées par des solistes, c'est-à-dire avec des trios, des quatuors, des quintettes, etc., pour trois, quatre, cinq voix seules ou bien doublées. De cette manière on évite la monotonie, et l'on peut former des concerts entièrement défrayés par l'harmonie des voix d'hommes, surtout si, indépendamment de cela, on prend la précaution de varier, le plus qu'il est possible, la forme et le caractère des morceaux inscrits sur le programme, de telle sorte que les uns soient tirés du genre religieux, d'autres du genre profane, et que ceux qui sont écrits dans le style grave et sérieux alternent quelquefois avec des productions du style comique et léger. Jusqu'à présent, en France, nous avons eu fort peu de fêtes musicales dont le chant viril ait fait à lui seul les honneurs. Presque toujours il a dû se mêler à quelques morceaux de musique instrumentale ou d'airs chantés par des solistes des deux sexes. En Allemagne, au contraire, il défraie souvent un concert, voire un festival tout entier. Il y a même des exemples de réunions chorales où l'on n'a pas exécuté autre chose que des airs nationaux, tels que des *Lieder* et des *ballades* interprétés sous forme de *chœurs* et de *quatuors* pour voix d'hommes. Ces sortes de fêtes de chant ont lieu presque tous les ans dans quelques contrées de l'Allemagne, sous le nom de *Volksliederfeste*. Elles sont organisées par des associations chorales comprenant un grand nombre de Liedertafeln et formant quelquefois un ensemble de plus de mille chanteurs. Pour nous, qui ne professons pas autant d'amour pour nos chants nationaux, nous ne prendrions pas un plaisir bien vif à écouter pendant près d'une journée, et même deux jours de suite, environ une trentaine de *Lieder* et de *ballades*, la plupart connus de longue date et se succédant sans autre interruption que les moments de repos accordés aux chanteurs. Il est vrai que les airs populaires allemands en vogue sont toujours variés et ennoblis par l'harmonie si riche et si pittoresque que des compositeurs en renom se font gloire d'y ajouter, quand ils n'ont pas eux-mêmes le mérite d'en avoir écrit la mélodie. On sait

en effet l'importance qu'ils attachent à ce genre de composition et la satisfaction qu'ils éprouvent à enrichir cette branche impérissable de leur musique nationale. C'est encore là, il faut le dire, une preuve du respect des Allemands pour tout ce qui tient aux antiquités de leur race et aux traditions de leur pays. A leurs yeux, le *Lied* est la manifestation la plus vraie et comme l'essence de l'esprit germanique sous une forme artistique à la portée de tous. Cette forme est essentiellement allemande ; en s'apparentant au quatuor d'hommes, elle a pénétré plus avant dans les masses, elle a augmenté ses moyens d'action, elle s'est soustraite aux variations de la mode. Il a été constaté en effet, par les Allemands eux-mêmes, que c'est seulement dans le quatuor d'hommes que les musiciens, leurs compatriotes, sont restés de tous points fidèles au génie de leur nation. Dans les autres formes musicales, au contraire, ils ont subi plus ou moins l'influence des maîtres italiens ou français. Quoi qu'il en soit, en suivant leur exemple, c'est-à-dire en traitant la chanson française d'une manière artistique tout à fait appropriée à des chœurs d'hommes, on trouverait encore un nouveau moyen de varier à peu de frais le repertoire de nos sociétés orphéoniques. En même temps on habituerait le peuple à répéter ses airs de prédilection bien harmonisés à plusieurs parties. Puisque je parle ici du répertoire des sociétés de chant viril, il est temps de compléter ce que j'ai dit ailleurs touchant cet objet.

C'est au directeur d'une société de ce genre qu'il appartient d'en former un qui réponde non seulement aux conditions matérielles du chant d'ensemble, mais aussi au but moral qu'on se propose en tâchant de le propager. Il apportera donc une égale attention aux qualités des morceaux qu'il doit faire chanter et à celles du texte adapté à la musique de ces morceaux. Il évitera avec soin d'arrêter son choix sur des paroles et des sujets trop libres ; rien ne serait plus préjudiciable à la dignité et à la gloire artistique d'une société chorale que l'abus des chansons grivoises et égrillardes trahissant une effervescence érotique et bachique. On doit les interdire non moins sévèrement que certains abus auxquels pourraient donner lieu l'abandon et le laisser-aller habituels des réunions de plaisir organisées entre hommes. Ainsi de même que les repas d'une société de chant ne doivent en aucun cas dégénérer en orgie, de même les sentiments de fraternité dont les chanteurs se montrent animés réciproquement ne sauraient devenir pour eux le prétexte d'une familiarité et d'un sans-façon de mauvais goût. S'il en était autrement, on verrait bientôt les disputes, les brouilles et les haines succéder à cette familiarité même. Aussi un directeur expérimenté prendra-t-il toutes les précautions nécessaires pour qu'on n'ait rien à reprocher à la société qu'il dirige sous le double rapport de la moralité et de la bonne tenue.

Une des mesures les plus efficaces à cet égard, c'est de faire souscrire un reglement sévère, et de veiller, en toutes circonstances, à sa rigoureuse et stricte application. Si l'on met tous ses soins à conserver la bonne harmonie des voix, on ne sera pas moins attentif à conserver la bonne harmonie des cœurs. Or, dans certains temps et dans certaines occurrences, il faut s'interdire d'aborder, fût-ce indirectement, les questions délicates auxquelles la conscience de chacun est plus ou moins intéressée. Les entretiens et les chants relatifs à des événements politiques présentent en général beaucoup d'inconvénients et ne sont même pas sans danger pour l'existence et la prospérité des réunions de chœurs d'hommes. En effet, ou ils excitent les défiances et les soupçons de l'autorité, ou ils jettent dans le sein même de la société un levain de discorde. Les chansons nationales qui respirent l'amour de la patrie et la gloire des armes sont elles-mêmes susceptibles de produire des effets analogues, quand elles ont été tracées sous l'influence d'un sentiment trop exalté, trop exclusif et trop hautain. Il faut en dire autant à l'égard de certains chants religieux conçus en haine des autres religions. Dans les grandes fêtes musicales qui souvent mettent en présence des chanteurs de différentes nations et de différents cultes, il y a des allusions historiques présentées d'une manière fière ou dédaigneuse qui pourraient être fort mal reçues et qu'il faut prudemment écarter. Somme toute, il importe au plus haut point que les sociétés de chœurs d'hommes ne soient jamais exploitées au profit d'un parti politique ou d'une secte religieuse.

Je ne crois pas qu'il soit inutile d'ajouter en dernier lieu que la plupart des inconvénients que je viens de signaler sont attachés aux chants de compagnonnage des corps de métier. Personne n'ignore que ces sortes de chants, que les ouvriers et les artisans se plaisent à redire en chœur, ont maintes fois donné lieu à des rixes sanglantes. Aussi ne saurait-on trop recommander aux hommes sensés de ne les chanter qu'entre amis ou compagnons du même bord, afin qu'ils ne prennent jamais un caractère de révolte et de défi. C'est par des chants pacifiques, qui font appel aux sentiments généreux, qu'il faut d'abord chercher à triompher de ses ennemis. Rappelons à ce sujet un fait très honorable pour

les Orphéonistes de la classe populaire. C'était en août 1848, une colonne d'ouvriers destinés à être employés aux travaux de canalisation de la Marne fut envoyée dans une commune du canton de Lagny. Les nouveaux venus furent peu fraternellement accueillis, une sorte de suspicion armée les tint à distance, et nulle communication ne paraissait vouloir s'établir entre eux et les habitants. Les ouvriers, voyant qu'il fallait en prendre son parti, supportèrent assez philosophiquement la mauvaise grâce de cet accueil. Cependant se trouvait parmi eux un certain nombre d'Orphéonistes qui, le second jour, s'avisèrent de se réunir le soir sur la place, et de chanter quelques uns des chœurs qu'on leur avait enseignés dans les écoles gratuites de chant à Paris. L'effet de ces chants sur les indigènes fut, à ce que l'on rapporte, vraiment magique. Ils sortirent de leurs maisons et d'abord écoutèrent de loin ; enfin, l'un d'eux s'approcha, un autre le suivit, puis un troisième, puis d'autres encore, si bien que, séduits, subjugués, ils vinrent tous former un cercle épais autour des chanteurs. A peine les chants eurent-ils cessé, que chacun s'empara du bras d'un exécutant et voulut être son hôte.

Outre les rivalités de différente nature que je viens de signaler, il en est d'autres qui naissent de chanteur à chanteur, et même de société à société. Celles-là éclatent ordinairement à la suite des distributions de prix qui terminent les fêtes musicales admettant des concours de chant d'ensemble. Rien ne serait plus à craindre, dans l'intérêt de la perfection du chant choral, qu'un penchant à la jalousie entre les différentes sociétés de chœurs d'hommes. Toute pensée de désunion, quelle qu'en puisse être la première cause, est directement contraire au but vers lequel doivent tendre en commun leurs efforts : je veux dire la gloire de l'art. Il faut donc que chacun en particulier se mette en garde contre un aussi funeste penchant. Après cela, il ne serait pas moins absurde que les chanteurs se laissassent décourager par des tentatives infructueuses. Ils doivent, au contraire, savoir supporter les échecs avec résignation et ne jamais s'enorgueillir des succès, conservant dans le premier cas l'espoir de faire mieux à l'avenir, et, dans le second cas, celui de toujours bien faire.

FIN.

LES

CHANTS DE LA VIE

CYCLE CHORAL

OU

RECUEIL

DE VINGT-HUIT MORCEAUX A QUATRE, A CINQ, A SIX ET A HUIT PARTIES

POUR TÉNORS ET BASSES

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO AD LIBITUM,

PAR

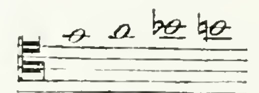
GEORGES KASTNER.

AVERTISSEMENT.

Dans le recueil que je viens offrir aujourd'hui au public, j'ai tâché de saisir le véritable caractere des chants pour voix d'hommes, j'ai tâché d'atteindre au degré d'élévation et de valeur artistique que les Allemands regardent avec raison comme obligatoire dans toute musique de chœurs virils. J'ai pareillement essayé d'introduire dans la coupe rhythmique de mes morceaux, des divisions et des formes nouvelles. J'ai pensé que le goût plus exercé du public et l'aptitude plus prononcée des chanteurs, me permettaient à présent de hasarder quelque chose de moins insignifiant qu'un simple placage d'accords en contrepoint de note contre note, roulant sans cesse des harmonies de la tonique à celles de la dominante. En cherchant à donner du mouvement aux parties par la variété des dessins et des rhythmes, de la couleur à l'harmonie par le choix des accords et des modulations, de l'intérêt à la composition tout entière par l'emploi d'idées mélodiques exemptes de vulgarité, j'ai fait en sorte de ne point multiplier inutilement les difficultés d'exécution, et d'observer les lois prescrites par l'expérience pour assurer le bon effet de la musique d'ensemble. Je n'ai pas oublié surtout que chaque voix, jusque dans les remplissages et les accompagnements, doit présenter un tour mélodieux, facile et naturel. Toutefois je ne dissimule pas que la facture de mes chœurs et de mes *quatuors* est plus compliquée que celle des productions du même genre qui ont paru en France dans ces derniers temps. Jusqu'ici, en effet, vu l'inexpérience des exécutants et la marche encore hésitante des ensembles, on a pensé qu'il était prudent de s'en tenir à une imitation des chœurs d'opéras non dessinés et syllabiques, dans lesquels toutes les parties cheminant à pas égaux sans dessin et quelquefois sans mélodie, laissent le plus souvent à l'orchestre le soin d'entretenir l'intérêt que leur harmonie seule ne pourrait soutenir. On conçoit sans peine que, privées d'un accompagnement instrumental, de telles productions fassent peu d'effet. Les ressources de la mélodie et les procédés du style concertant, sont donc très nécessaires dans la musique d'ensemble, quand on se résout à n'y point faire intervenir les instruments. C'est une vérité que les grands maîtres de l'ancienne école ont parfaitement reconnue. Seulement, usant d'un style trop recherché, trop travaillé, ils ont souvent étouffé l'idée mélodique sous les développements mêmes de cette idée. A force de s'engager dans les complications ardues du contrepoint double, ils ont insensiblement alourdi leur plume, refroidi leur imagination, et quelquefois, comme on a osé le dire, entièrement dépassé le but. Ce n'est pas d'ailleurs dans le style trop savant des anciens morceaux de musique d'ensemble que doivent être conçus les chœurs, les *trios*, les *quatuors* modernes pour voix d'hommes. A ce genre tout à fait nouveau, il faut des formes tout à fait nouvelles, et ces formes se trouvent déjà en partie fixées dans les compositions des meilleurs maîtres allemands de notre époque. Ce que la fantaisie peut encore y ajouter, nul théoricien n'a le droit de l'enchaîner à ses règles. Je crois donc qu'ici plus que partout ailleurs les innovations doivent être bien accueillies, pourvu qu'elles soient conformes aux principes de la musique vocale. Les connaisseurs apprécieront celles que j'ai tentées; mais, je le répète, *les Chants de la vie* réclament des interprètes exercés, de bons chanteurs, et non des choristes médiocres ou des commençants. Je les ai composés pour le noyau d'habiles coryphées qui existe au sein de nos meilleures sociétés chorales. C'est pourquoi on peut les considérer comme des chants de concours et de perfectionnement. Tous les préceptes relatifs à l'exécution des chœurs d'hommes, préceptes exposés dans le texte dont j'ai fait précéder le *Cycle choral*, y reçoivent naturellement leur application. Ce qu'on entend dans le chant par *style*, *expression*, y est de rigueur, et quiconque ne serait pas doué de cette haute faculté que les artistes appellent *avoir de l'âme*, devra renoncer à y faire sa partie.

Pour mieux indiquer la manière dont je désire que les différents numéros du *Cycle choral* soient exécutés, j'ai placé en tête de chacun d'eux des notes explicatives. Je me bornerai donc ici à donner quelques conseils généraux. Je

commencerai par dire qu'il convient, pour la plupart des morceaux de ce recueil, de faire alterner les voix et d'établir, en scindant les différents groupes de la masse chorale, des *tutti* et des *soli*, afin de ménager les forces des chanteurs ou de les utiliser de la manière la plus favorable. Cela sera surtout nécessaire à l'égard des ténors. Ainsi, dans les passages élevés et dans les *piano*, on divisera ceux-ci et l'on n'en laissera chanter qu'une moitié. De même, aux endroits qu'il faut chanter *piano* ou *pianissimo*, les personnes qui donnent aisément les notes élevées en observant cette nuance d'exécution, se feront entendre seules ; les autres se tairont. Il sera bon, en général, que les ténors prennent la voix de tête à partir de :



Les six derniers numéros du *Cycle choral* sont des chants sans paroles et d'une nature à part. Pour ceux qui ne liraient pas les *Recherches historiques* placées en tête de cet ouvrage, il est nécessaire de répéter ici ce que j'ai déjà dit au chapitre V de la seconde partie concernant ces sortes de chant sans paroles qu'on exécute pour la plupart en imitant les instruments : « L'art d'imiter les instruments par les voix est très répandu en Allemagne. Les meilleurs » chanteurs des sociétés chorales de ce pays s'y exercent, et jamais il n'en est résulté un effet étrange, choquant ou » même comique, du moins dans l'acception ordinaire du mot. Aussi ne fait-on pas difficulté d'introduire ce genre » d'imitation dans les morceaux d'un caractère grave et sérieux. Il faut donc reconnaître qu'il s'agit cette fois de pro- » ductions d'une nature à part. Faute d'un nom spécial pour les désigner, on peut les qualifier de *chants sans paroles* » *imitatifs et pittoresques*. C'est dans ce genre que j'ai traité plusieurs parties du chœur intitulé : *Sérénade*, et que j'ai » écrit en entier les six derniers numéros du *Cycle choral*. Les chants sans paroles se prêtent d'ailleurs à différents » procédés d'émission vocale ; quand les chanteurs ne veulent pas ou ne savent pas imiter les instruments, ils peuvent » vocaliser leur partie, ou bien l'exécuter sur les syllabes *tra la la*. Les chants sans paroles imitatifs et pittoresques sont » d'un très bon effet en plein air ; une chasse vocale bien exécutée au milieu d'une forêt, donnera complétement le » change : à une certaine distance, on croira entendre les sons du cor, l'éclat harmonieux des fanfares. De même une » *marche* que les chanteurs interpréteront chacun en imitant un des instruments employés d'ordinaire dans la musique » d'harmonie, produira une illusion complète, et ne sera pas moins entraînante que si elle était effectivement rendue » par les instruments auxquels se substituent ici les voix. » Ce qui m'a déterminé à joindre des morceaux semblables aux *Chants de la vie*, c'est le succès qu'obtinrent il y a quelques années auprès de nos grands maîtres, Berton, Cherubini, Meyerbeer et Halévy, ceux que j'avais composés dans le même genre pour les quatre chanteurs alsaciens, Ludwig, Lenz, Wein et Ehrhardt. J'ose espérer que ce nouvel essai ne sera pas moins favorablement accueilli.

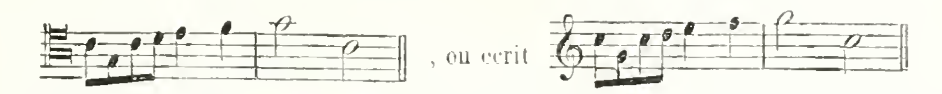
Il existe peu de chœurs d'hommes ayant plus de quatre parties ; l'immense majorité de ceux qu'on a publiés jusqu'à présent n'en ont que trois ou quatre. Mais si l'harmonie à quatre parties jouit de certains avantages que n'offre pas celle qui a un nombre moindre ou plus considérable de parties réelles, ce n'est pas une raison pour que cette dernière ne soit pas susceptible d'un bon effet, quand elle est bien traitée. Ne sait-on pas que dans un chœur à cinq, six, sept ou huit parties, rien n'oblige d'écrire continuellement une harmonie à autant de parties réelles ; au contraire, par la faculté que l'on a de faire compter des pauses pendant un certain temps à une ou à plusieurs parties, et d'autres fois de les doubler l'une par l'autre, on peut obtenir une grande variété, surtout si l'on emploie alternativement d'une manière habile l'harmonie à deux, à trois, à quatre, à cinq, à six, à sept et à huit parties réelles. D'ailleurs un pareil système donne une plus grande latitude quant à la manière de faire sortir ou rentrer les parties, de pratiquer des imitations de dessins mélodiques, etc. Naturellement pour être traités avec succès, les chœurs à un grand nombre de parties exigent plus de soin et d'étude que n'en demandent des productions moins compliquées. Ils obligent surtout à une parfaite et entière connaissance de l'art d'écrire pour les voix.

On trouvera dans les *Chants de la vie* un certain nombre de morceaux à cinq, à six et à huit parties. Dans ces morceaux la dénomination de ténor : I, II ; basse, I, II, etc., se rapporte plutôt aux genres de voix nécessaires pour l'exécution qu'à la classification des parties en 1re, 2e, 3e, etc. C'est ainsi que dans le chœur à six parties, *Sur la mort d'un guerrier*, il est demandé 2 premiers ténors, 1 second ténor ; 2 premières basses et 1 seconde basse. Dans cet autre, au

contraire, *Pendant la tempête*, écrit pareillement à six parties, 2 premiers ténors, 1 second tenor, 1 première basse et 2 secondes basses. De même, pour le *Chant des bateliers* à cinq parties, il faut 1 premier ténor, 1 second ténor, 2 premières basses, 1 seconde basse; et, pour le *Chant bachique*, 1 premier ténor, 1 second ténor, 1 troisième ténor, 1 première et 1 seconde basse.

D'après ce que nous avons dit sur la qualité et l'étendue des différentes espèces de voix de tenor et de voix de basses, on comprendra, au seul examen de ces chœurs, la raison de ces diverses distributions.

Je dois faire observer en outre que j'ai employé dans la partition des *Chants de la vie*, la clef de *sol* (2e ligne) pour les parties de ténor, quoique cette notation ne soit pas exacte. Les musiciens savent que les parties de tenor devraient proprement s'écrire sur la clef d'*ut* (4e ligne), comme je l'ai fait dans les exemples joints au texte de ce livre; mais ils savent aussi que l'ignorance de la plupart des chanteurs, en même temps que la répugnance des simples amateurs pour une étude approfondie des principes généraux de la musique, met ordinairement les compositeurs dans la nécessité d'employer la clef de *sol* (2e ligne), au lieu de la clef d'*ut* (4e ligne), en sorte que ce que chante le tenor est noté une octave plus haut que l'effet réel; ainsi, par exemple, au lieu de



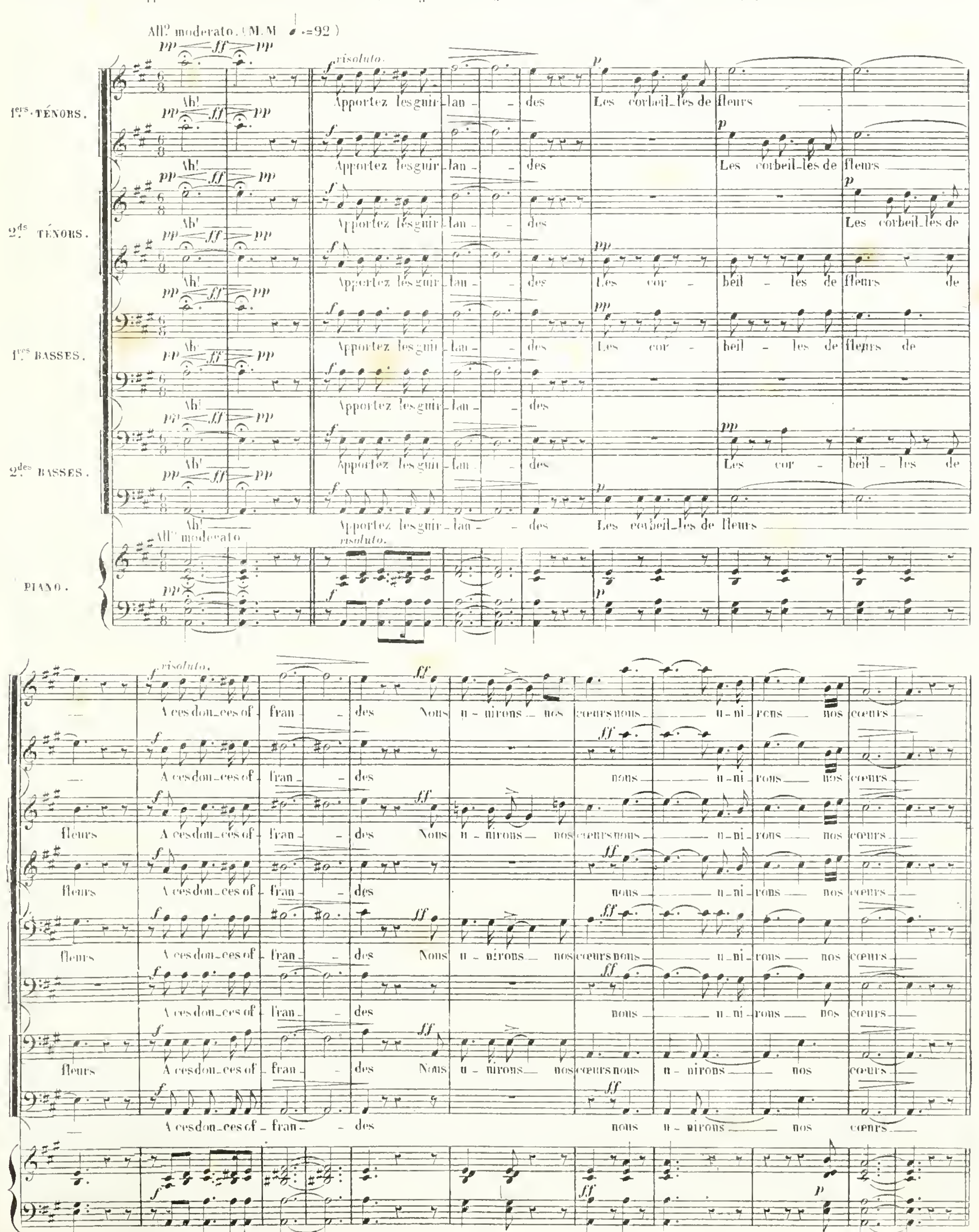
Désirant épargner aux amateurs une étude qui pourrait leur paraître pénible, je me suis conformé à l'usage, et j'ai adopté le même système de notation.

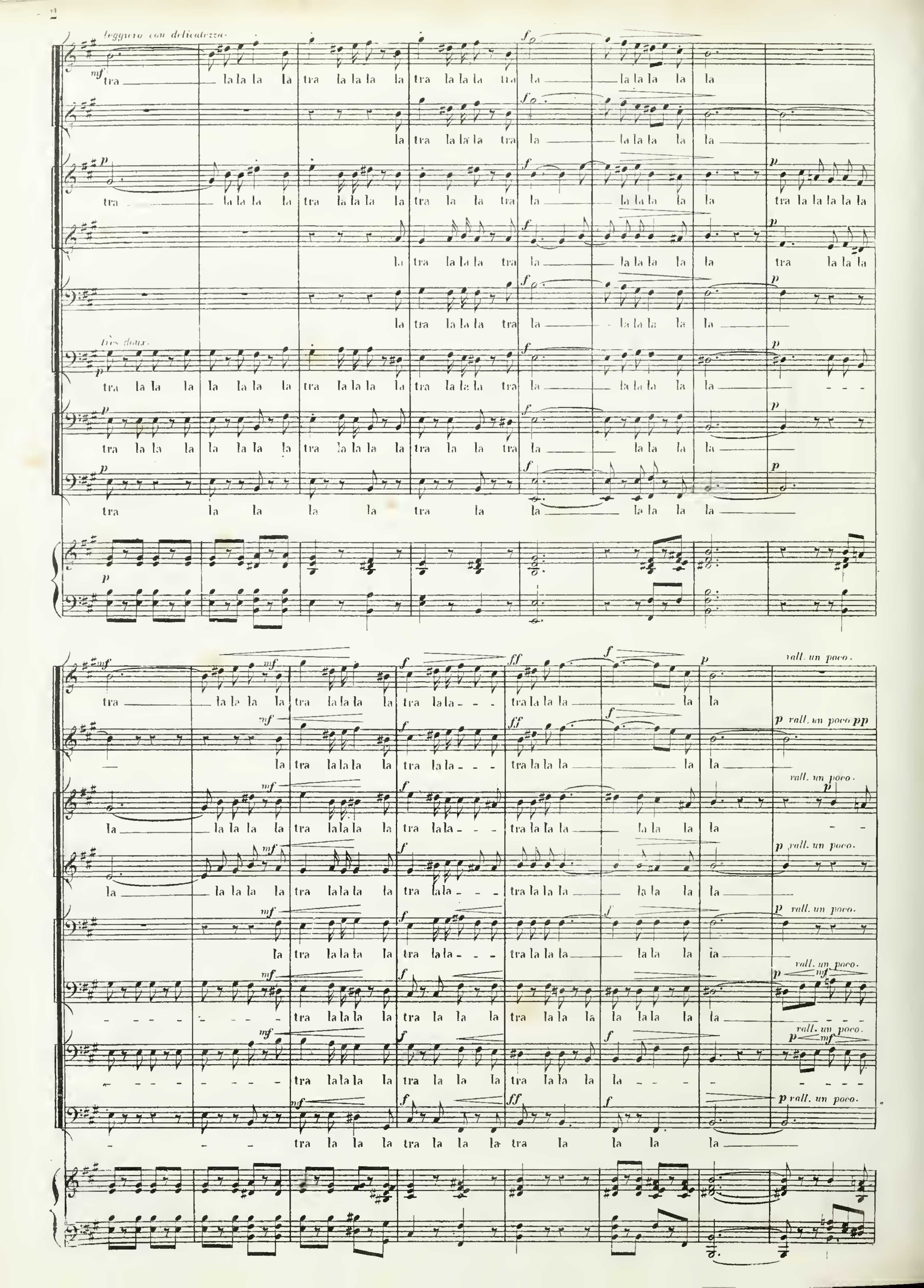
Nº 1

CHANT DE FÊTE.
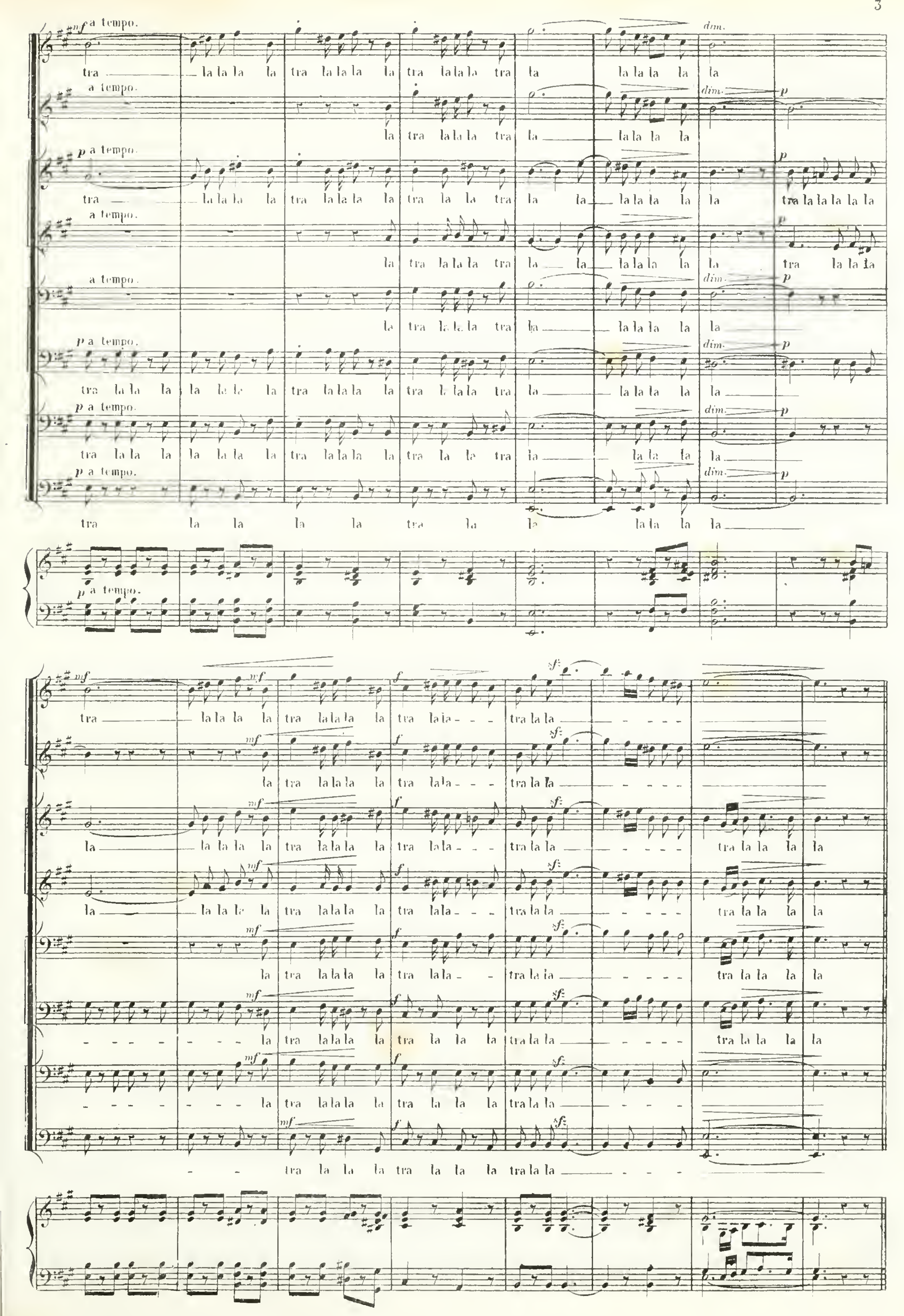
Paroles de LÉON **MALHERBE**. Musique de GEORGES **KASTNER**.

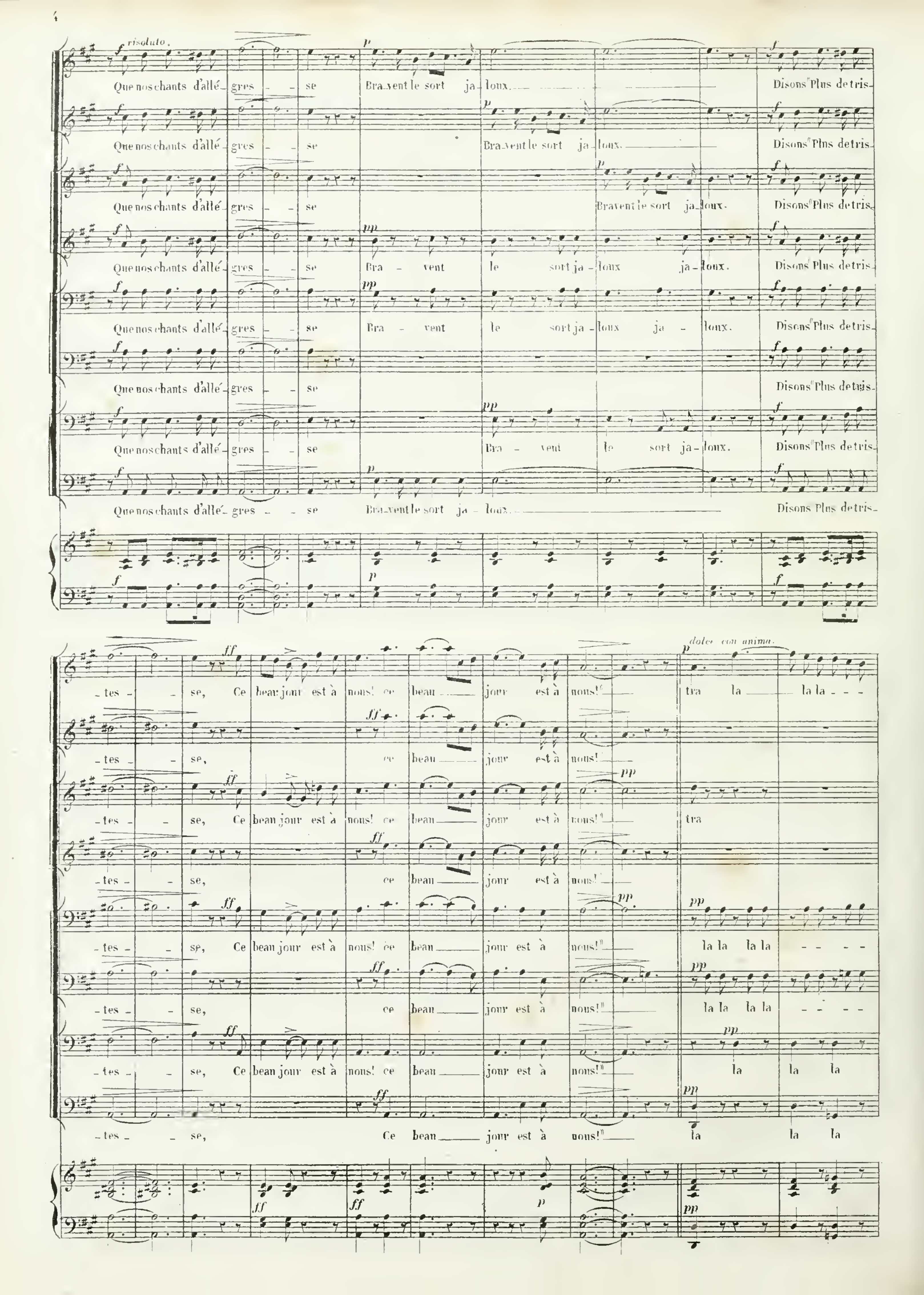
Ce chant de fête exige une exécution dégagée et brillante; une expression tendre et enjouée. Il doit présenter un caractère d'épanchement et d'allégresse. On se rappellera que l'amour ou l'amitié en font les frais. Le premier motif en *La majeur Risoluto* conserve la même expression pendant toute la durée du morceau. Il reparaît chaque fois sur un texte nouveau exprimant des idées joyeuses et invitant à la gaieté. Les reprises sans paroles qui viennent ensuite sont comme le développement intime et musical de ce texte, elles jouent ici le même rôle que les Neumes dans la musique sacrée; elles sont la libre manifestation des élans, des transports du cœur qui, fortement ému, renonce à peindre ce qu'il sent autrement que par des sons. Ecrit pour 2 premiers ténors, 2 seconds ténors, 2 premières basses et 2 secondes basses, le *Chant de fête* est conçu de telle sorte qu'on peut l'exécuter à huit voix seulement d'après le nombre rigoureusement nécessaire, ou doubler et tripler les parties de manière à obtenir un ensemble beaucoup plus considérable.
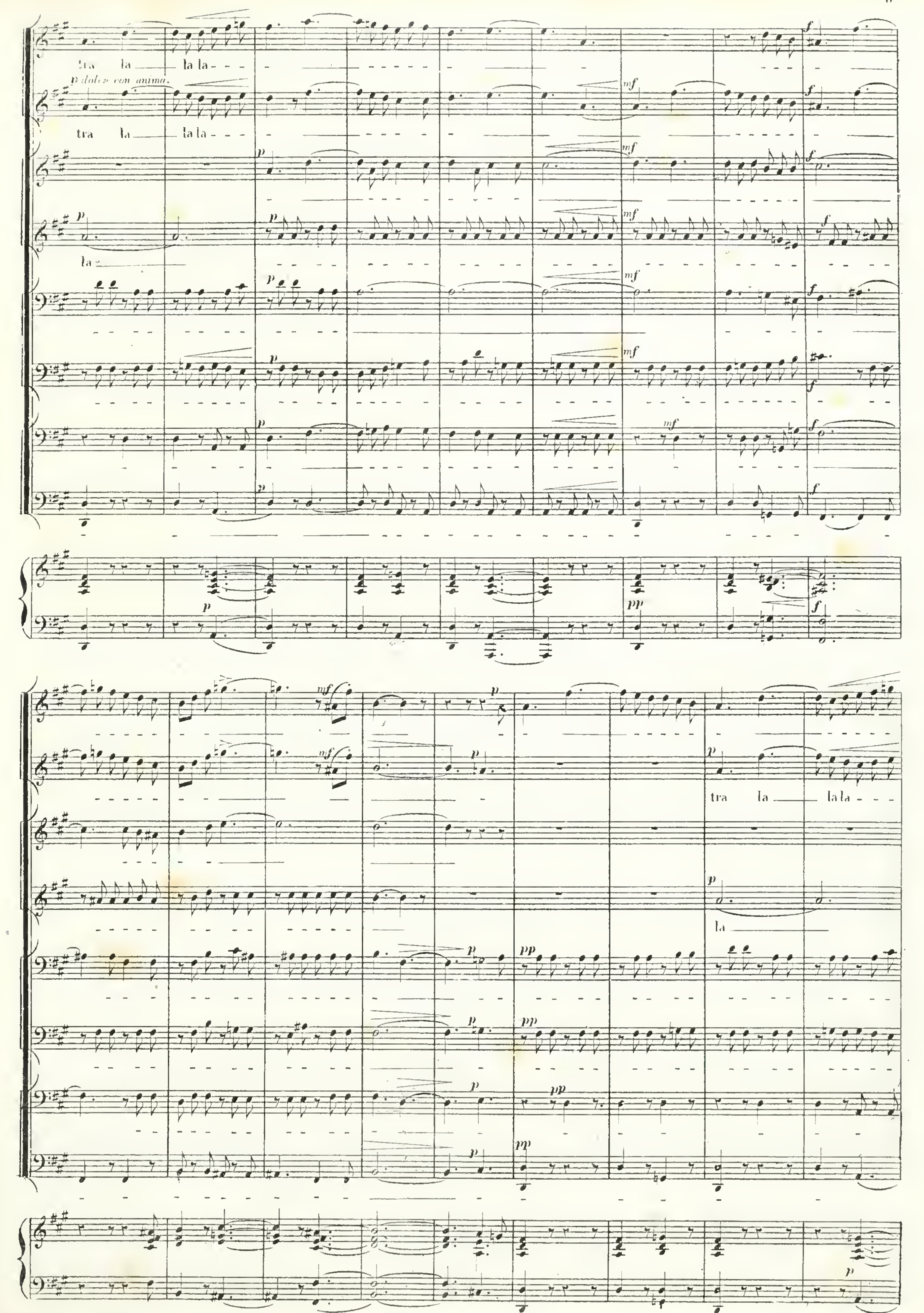


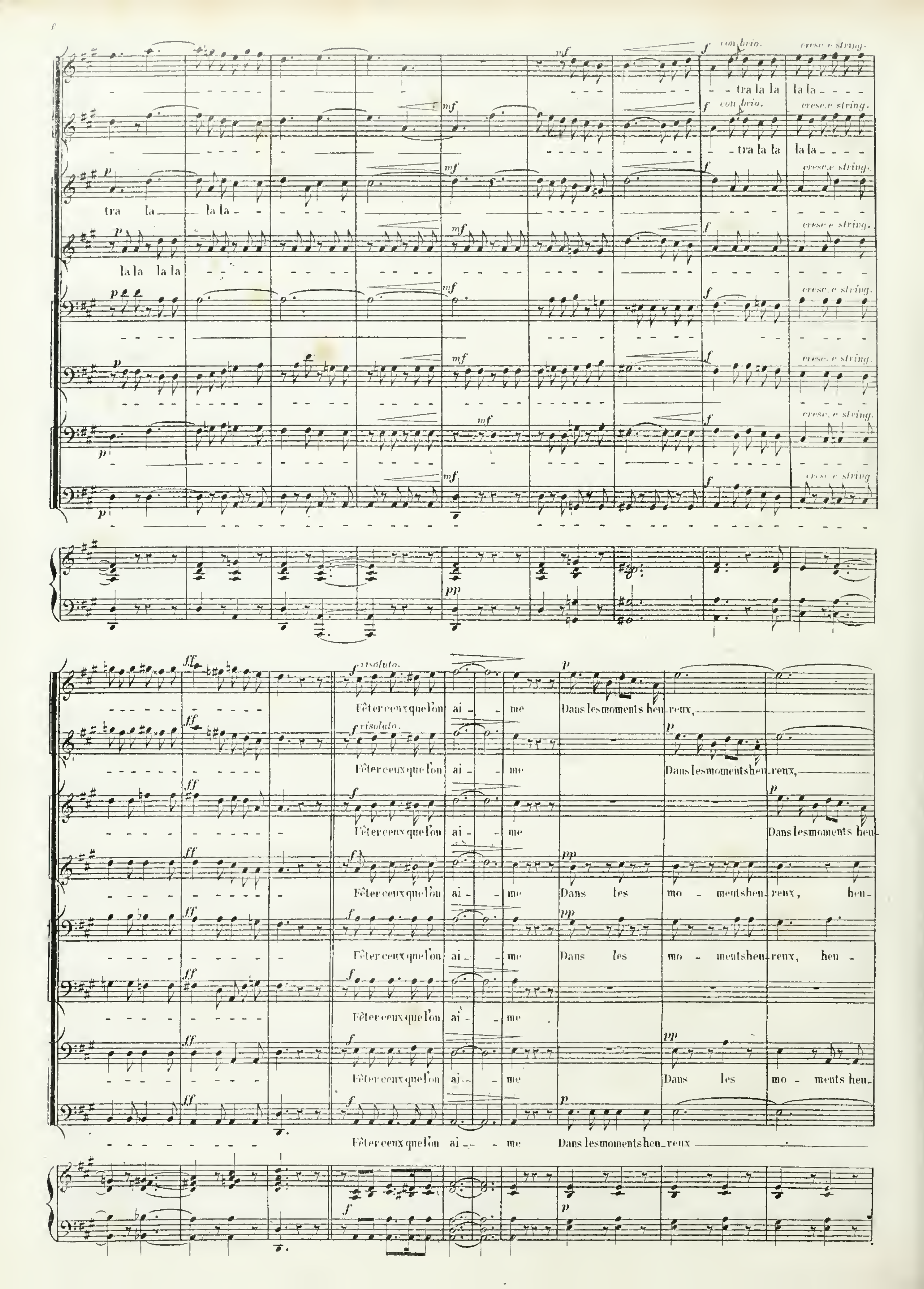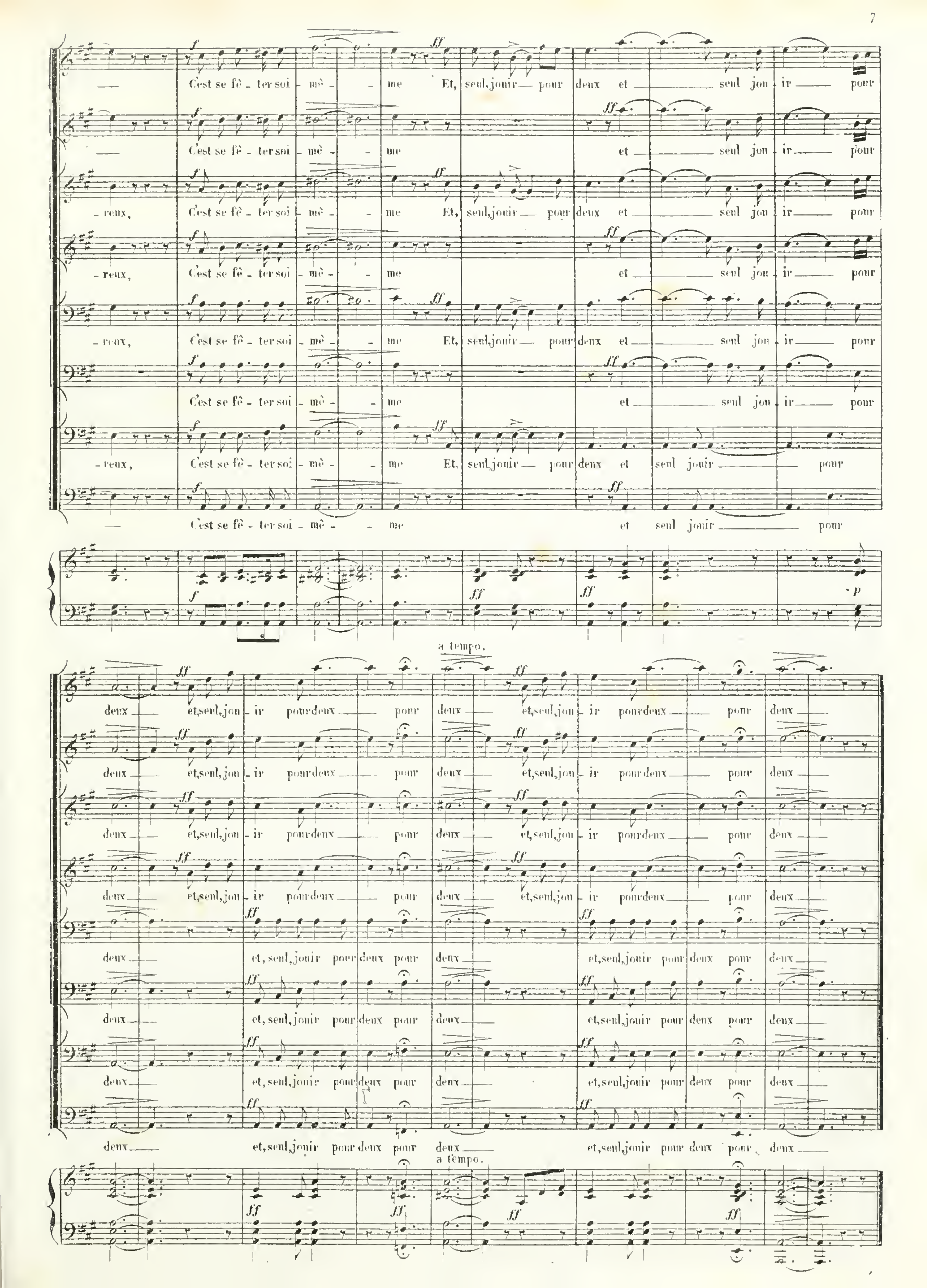


leggiero con delicatezza
très doux
rall. un poco
tra la la la la


a tempo.
tra la la la la tra la la la la tra la la la tra la la la la la la
dim.
p
tra la la la la la


risoluto.
Que nos chants d'allé_gres _ _ se Bra_vent le sort ja_loux. Disons "Plus de tris_
Bra_vent le sort ja_loux.
Bra _ vent le sort ja _ loux ja_loux.
Bra _ vent le sort ja_loux.
dolce con anima.
_tes _ _ se, Ce beau jour est à nous! ce beau jour est à nous!"
tra la la la la
la la la la
la la la
Ce beau jour est à nous!"


tra la la la
p dolce con anima.
tra la la la
la
tra la la la
la


con brio.
cresc. e string.
tra la la
la la
tra
la
lala
la la la la
mf
risoluto.
Fêter ceux que l'on ai - me
Dans les moments heu-reux,
Dans les mo - ments heu-reux, heu-
Dans les mo - ments heu-
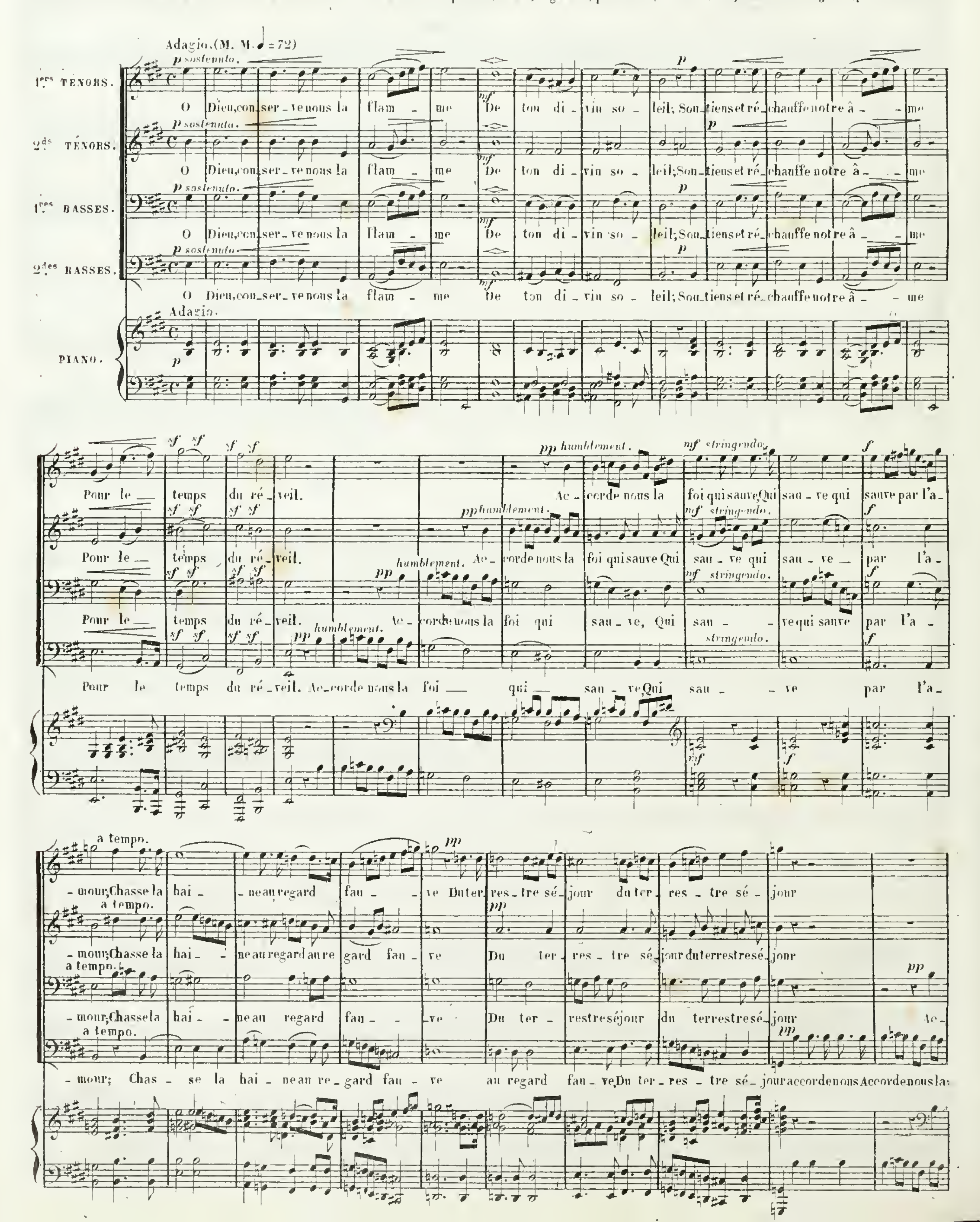

C'est se fê - ter soi - mê - me Et, seul, jouir pour deux et seul jou - ir pour
- reux,
a tempo.
deux et, seul, jou - ir pour deux pour deux et, seul, jou - ir pour deux pour deux
et, seul, jouir pour deux pour deux
a tempo.

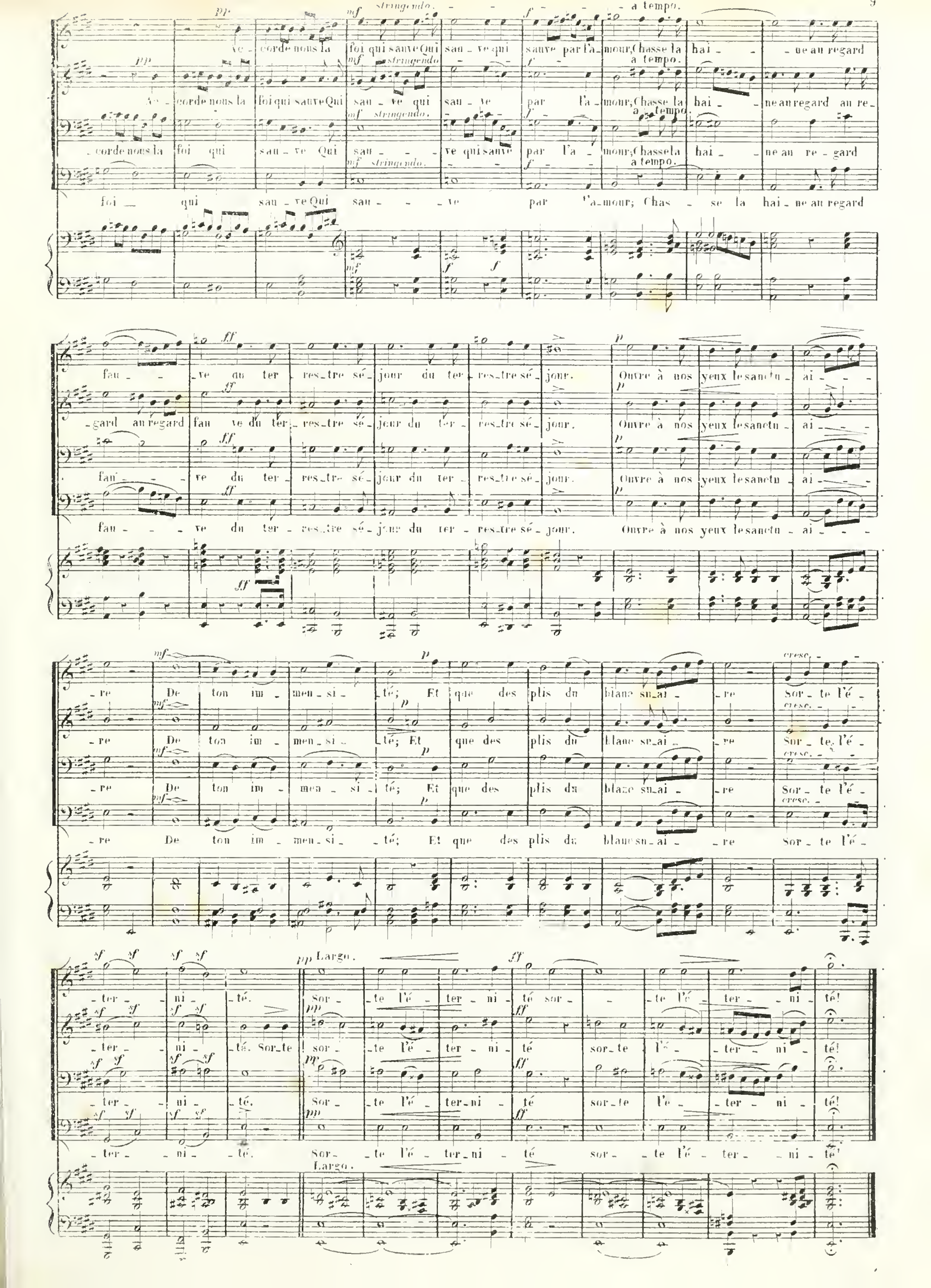
N° 2.

PRIÈRE.

Paroles de LÉON MALHERBE. Musique de GEORGES KASTNER.

Ce morceau est à quatre parties et conçu de telle sorte qu'il peut être dit comme quatuor *Solo* par quatre interprètes, ou bien comme morceau d'ensemble à voix nombreuses par autant de personnes que l'on voudra. Il exige un style large et soutenu. Toutes les parties ont une égale importance et demandent à être étudiées avec soin. Les chanteurs devront surtout s'observer pour conserver une parfaite justesse d'intonation dans les passages qui modulent, ou bien qui présentent quelques uns des artifices harmoniques principalement admis dans le style religieux, tels que les retards et les suspensions. Il serait à désirer que la seconde Basse fut un chanteur doué d'un bel organe, et que tous ceux, en général, qui exécuteront ce morceau, eussent des voix justes, pleines et sonores.



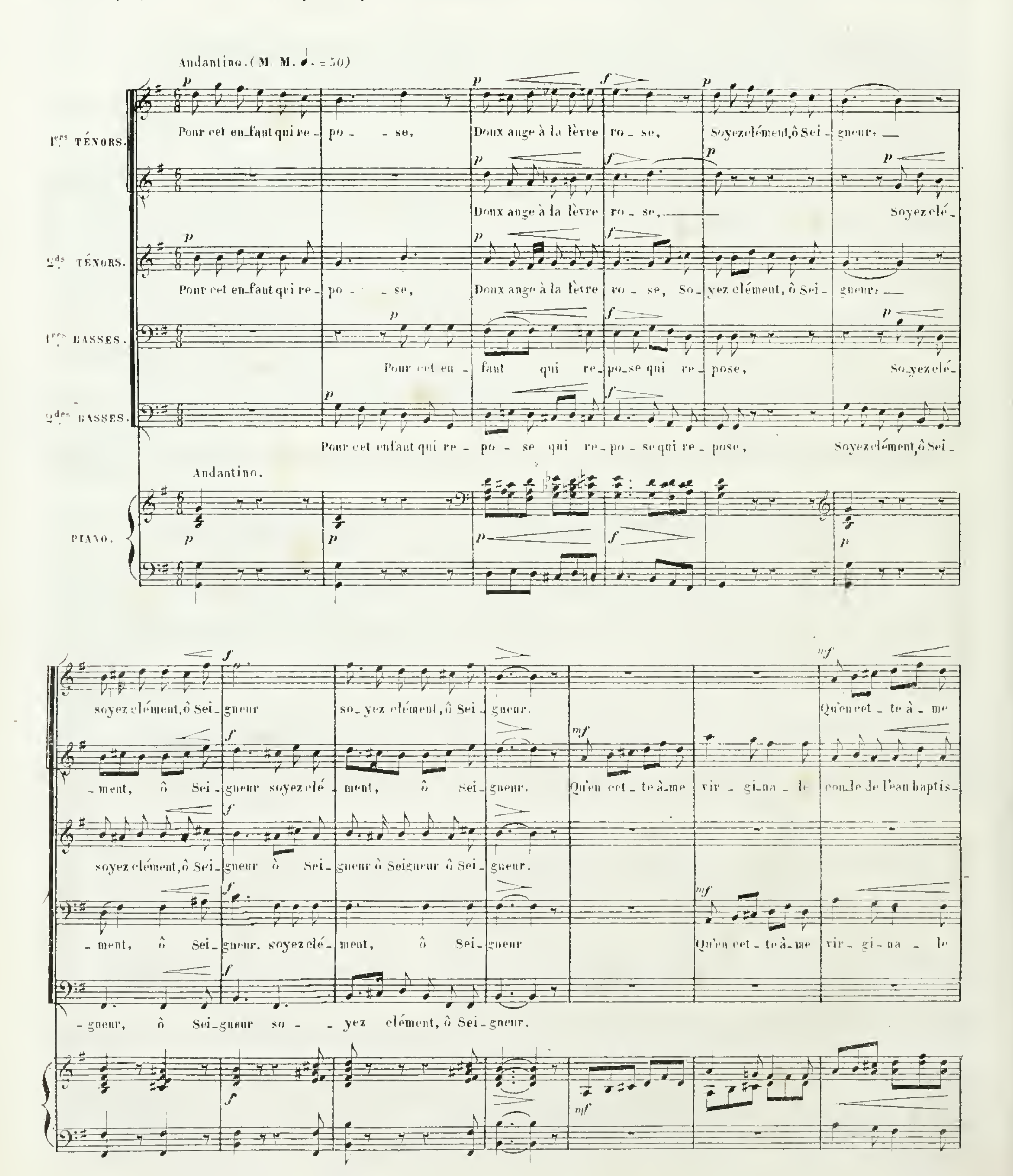

stringendo. a tempo.
ve_corde nous la foi qui sauve Qui sau_ve qui sauve par l'a_mour, Chasse la hai_ne au regard
_corde nous la foi qui sauve Qui sau_ve qui sau_ve par l'a_mour, Chasse la hai_ne au regard au re_
_corde nous la foi qui sau_ve Qui sau_ve qui sauve par l'a_mour, Chasse la hai_ne au re_gard
foi qui sau_ve Qui sau_ve par l'a_mour; Chas_se la hai_ne au regard
fau_ve du ter_res_tre sé_jour du ter_res_tre sé_jour. Ouvre à nos yeux le sanctu_ai_
_gard au regard fau_ve du ter_res_tre sé_jour du ter_res_tre sé_jour. Ouvre à nos yeux le sanctu_ai_
fau_ve du ter_res_tre sé_jour du ter_res_tre sé_jour. Ouvre à nos yeux le sanctu_ai_
fau_ve du ter_res_tre sé_jour du ter_res_tre sé_jour. Ouvre à nos yeux le sanctu_ai_
_re De ton im_men_si_té; Et que des plis du blanc su_ai_re Sor_te l'é_
_re De ton im_men_si_té; Et que des plis du blanc su_ai_re Sor_te l'é_
_re De ton im_men_si_té; Et que des plis du blanc su_ai_re Sor_te l'é_
_re De ton im_men_si_té; Et que des plis du blanc su_ai_re Sor_te l'é_
Largo.
_ter_ni_té. Sor_te l'é_ter_ni_té sor_te l'é_ter_ni_té!
_ter_ni_té. Sor_te sor_te l'é_ter_ni_té sor_te l'é_ter_ni_té!
_ter_ni_té. Sor_te l'é_ter_ni_té sor_te l'é_ter_ni_té!
_ter_ni_té. Sor_te l'é_ter_ni_té sor_te l'é_ter_ni_té!
Largo.

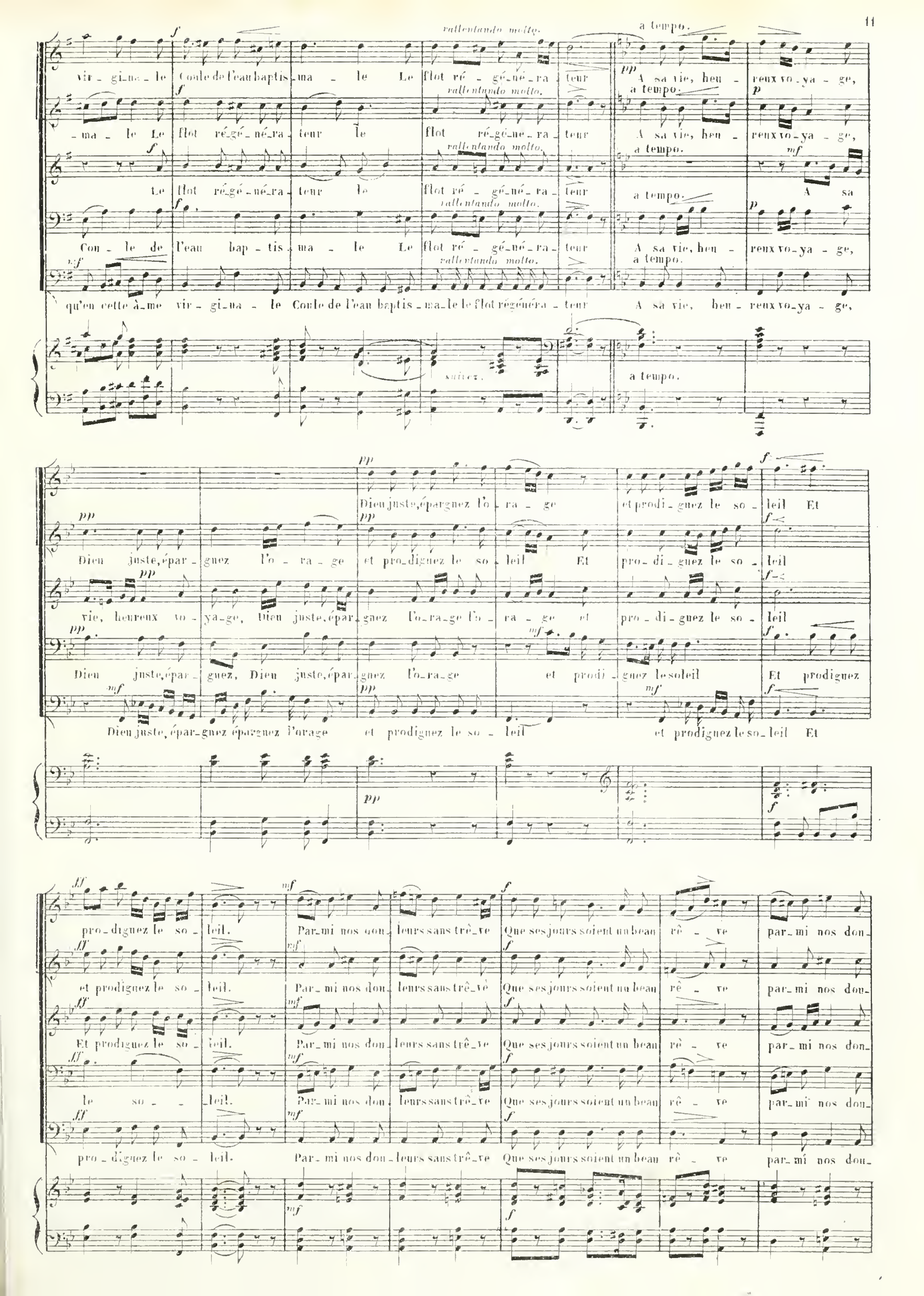
N° 3.

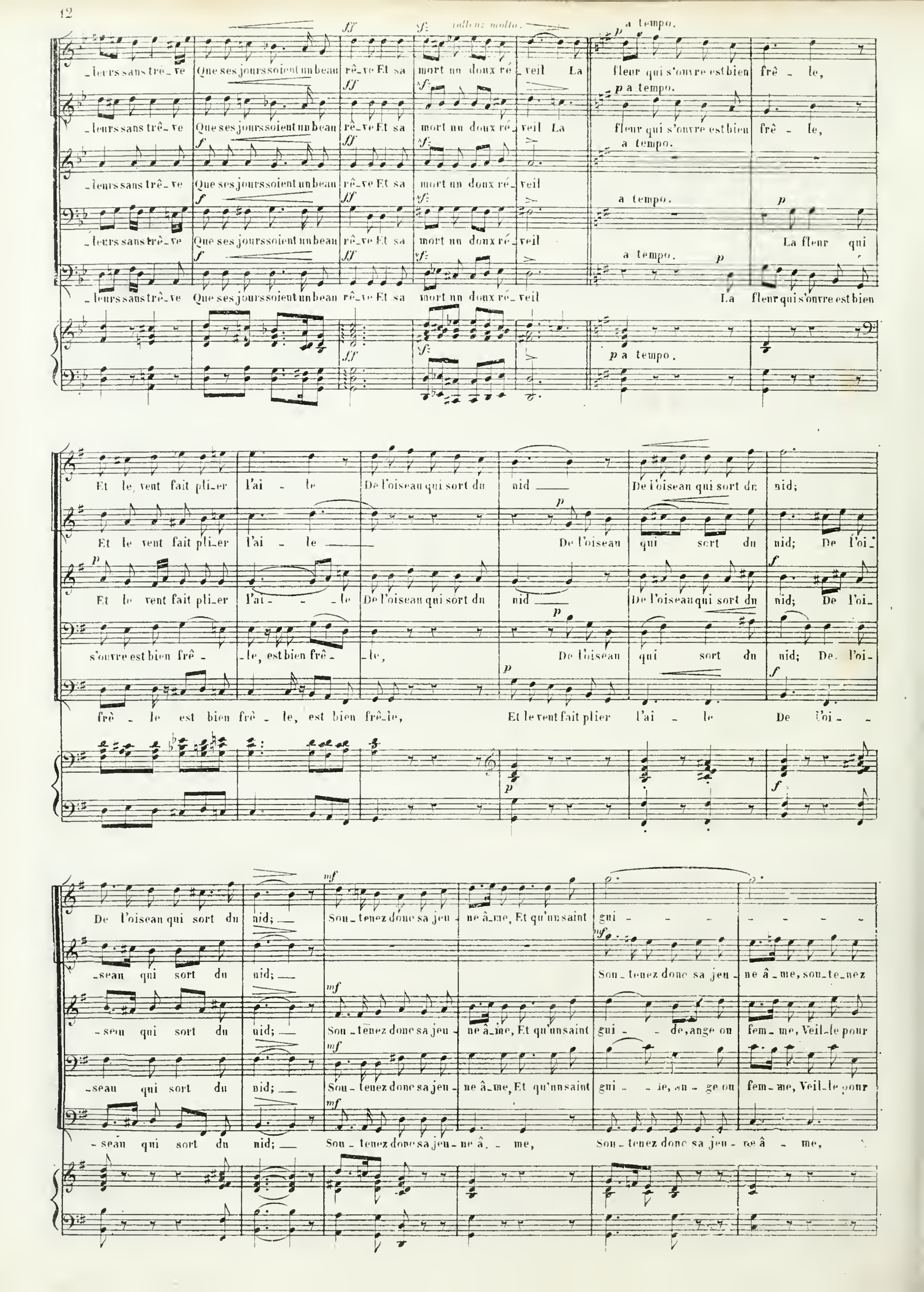
CHANT DE BAPTÊME.

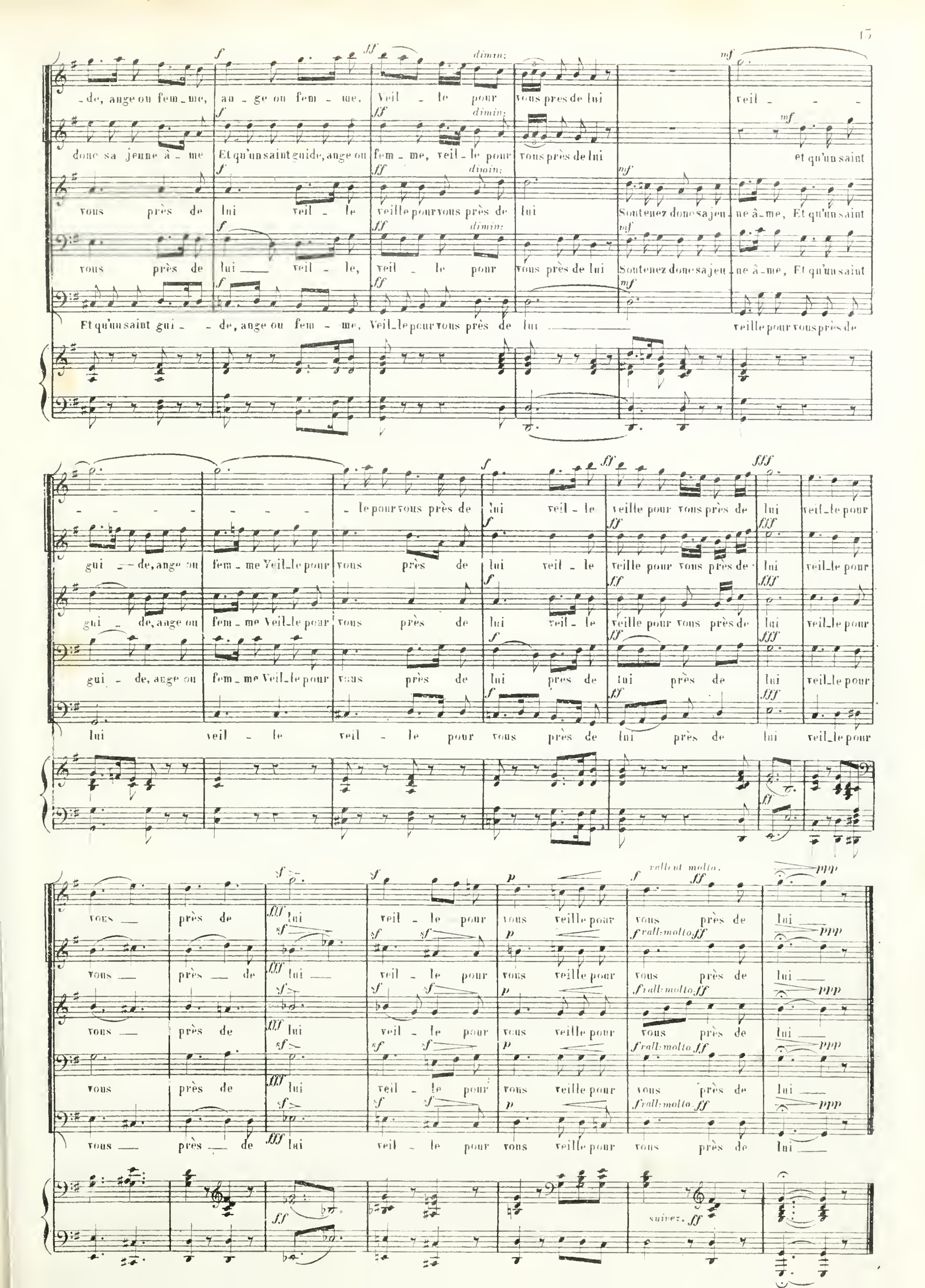
Paroles de FRANCIS MAILLAN. Musique de GEORGES KASTNER.

Dans la première partie, en sol majeur, doit régner une certaine expression de simplicité et de grâce affectueuse. Dans la seconde partie, en Si bémol, les exécutants auront soin de bien marier les *rentrées* pour faire ressortir le dessin mélodique qui, dès la deuxième mesure, passe des premiers ténors au second ténor, et bientôt après descend de celui-ci à la seconde basse. On observera qu'il y a plusieurs passages dans la partie du premier ténor où l'emploi de la voix de tête est indispensable. L'exécution de ce morceau peut être confiée à un nombre illimité de chanteurs.




rallentando molto.
a tempo.
vir - gi-na - le Coule de l'eau baptis - ma - le Le flot ré - gé-né-ra - teur A sa vie, heu - reux vo - ya - ge,
- ma - le Le flot ré-gé-né-ra - teur le flot ré-gé-né-ra - teur A sa vie, heu - reux vo - ya - ge,
le flot ré-gé-né-ra - teur le flot ré - gé-né-ra - teur a tempo. A sa
Con - le de l'eau bap - tis - ma - le Le flot ré - gé-né-ra - teur A sa vie, heu - reux vo - ya - ge,
qu'en cette â-me vir - gi-na - le Coule de l'eau baptis - ma-le le flot régénéra - teur A sa vie, heu - reux vo-ya - ge,
suivez.
a tempo.
Dieu juste, épargnez l'o - ra - ge et prodi - guez le so - leil Et
Dieu juste, épar - guez l'o - ra - ge et pro-diguez le so - leil Et pro - di - guez le so - leil
vie, heureux vo - ya-ge, Dieu juste, épar - gnez l'o-ra-ge l'o - ra - ge et pro - di - guez le so - leil
Dieu juste, épar - guez, Dieu juste, épar - gnez l'o-ra-ge et prodi - guez le soleil Et prodiguez
Dieu juste, épar-gnez épargnez l'orage et prodiguez le so - leil et prodiguez le so-leil Et
pro-diguez le so - leil. Par-mi nos dou - leurs sans trê-ve Que ses jours soient un beau rê - ve par-mi nos dou-
et prodiguez le so - leil. Par-mi nos dou - leurs sans trê-ve Que ses jours soient un beau rê - ve par-mi nos dou-
Et prodiguez le so - leil. Par-mi nos dou - leurs sans trê-ve Que ses jours soient un beau rê - ve par-mi nos dou-
le so - leil. Par-mi nos dou - leurs sans trê-ve Que ses jours soient un beau rê - ve par-mi nos dou-
pro-diguez le so - leil. Par-mi nos dou - leurs sans trê-ve Que ses jours soient un beau rê - ve par-mi nos dou-


rallen: molto.
a tempo.
_leurs sans trê_ve Que ses jours soient un beau rê_ve Et sa mort un doux ré_veil La fleur qui s'ouvre est bien frê_le,
_leurs sans trê_ve Que ses jours soient un beau rê_ve Et sa mort un doux ré_veil La fleur qui s'ouvre est bien frê_le,
_leurs sans trê_ve Que ses jours soient un beau rê_ve Et sa mort un doux ré_veil
La fleur qui
La fleur qui s'ouvre est bien
p a tempo.
Et le vent fait pli_er l'ai_le De l'oiseau qui sort du nid De l'oiseau qui sort du nid;
Et le vent fait pli_er l'ai_le De l'oiseau qui sort du nid; De l'oi_
s'ouvre est bien frê_le, est bien frê_le,
frê_le est bien frê_le, est bien frê_le, Et le vent fait plier l'ai_le De l'oi_
De l'oiseau qui sort du nid; Sou_tenez donc sa jeu_ne â_me, Et qu'un saint gui_
_seau qui sort du nid; Sou_tenez donc sa jeu_ne â_me, sou_te_nez
_seau qui sort du nid; Sou_tenez donc sa jeu_ne â_me, Et qu'un saint gui_de, ange ou fem_me, Veil_le pour
_seau qui sort du nid; Sou_tenez donc sa jeu_ne â_me, Et qu'un saint gui_ie, an_ge ou fem_me, Veil_le pour
_seau qui sort du nid; Sou_tenez donc sa jeu_ne â_me, Sou_tenez donc sa jeu_ne â_me,


15
f ff dimin: mf
_de, ange ou fem_me, an_ge ou fem_me, Veil_le pour vous près de lui veil_
donc sa jeune â_me Et qu'un saint guide, ange ou fem_me, veil_le pour vous près de lui et qu'un saint
vous près de lui veil_le veille pour vous près de lui Soutenez donc sa jeu_ne â_me, Et qu'un saint
vous près de lui___ veil_le, veil_le pour vous près de lui Soutenez donc sa jeu_ne â_me, Et qu'un saint
Et qu'un saint gui_ _de, ange ou fem_me, Veil_le pour vous près de lui___ veille pour vous près de
f ff fff
_le pour vous près de lui veil_le veille pour vous près de lui veil_le pour
gui_ _de, ange ou fem_me Veil_le pour vous près de lui veil_le veille pour vous près de lui veil_le pour
gui_ de, ange ou fem_me Veil_le pour vous près de lui veil_le veille pour vous près de lui veil_le pour
gui_ de, ange ou fem_me Veil_le pour vous près de lui près de lui près de lui veil_le pour
lui veil_le veil_le pour vous près de lui près de lui veil_le pour
sf f p f rallent. molto ff ppp
vous___ près de lui veil_le pour vous veille pour vous près de lui___
f rall: molto ff
vous___ près___ de lui___ veil_le pour vous veille pour vous près de lui___
vous___ près de lui veil_le pour vous veille pour vous près de lui___
vous près de lui veil_le pour vous veille pour vous près de lui___
vous___ près___ de lui veil_le pour vous veille pour vous près de lui___
suivez.

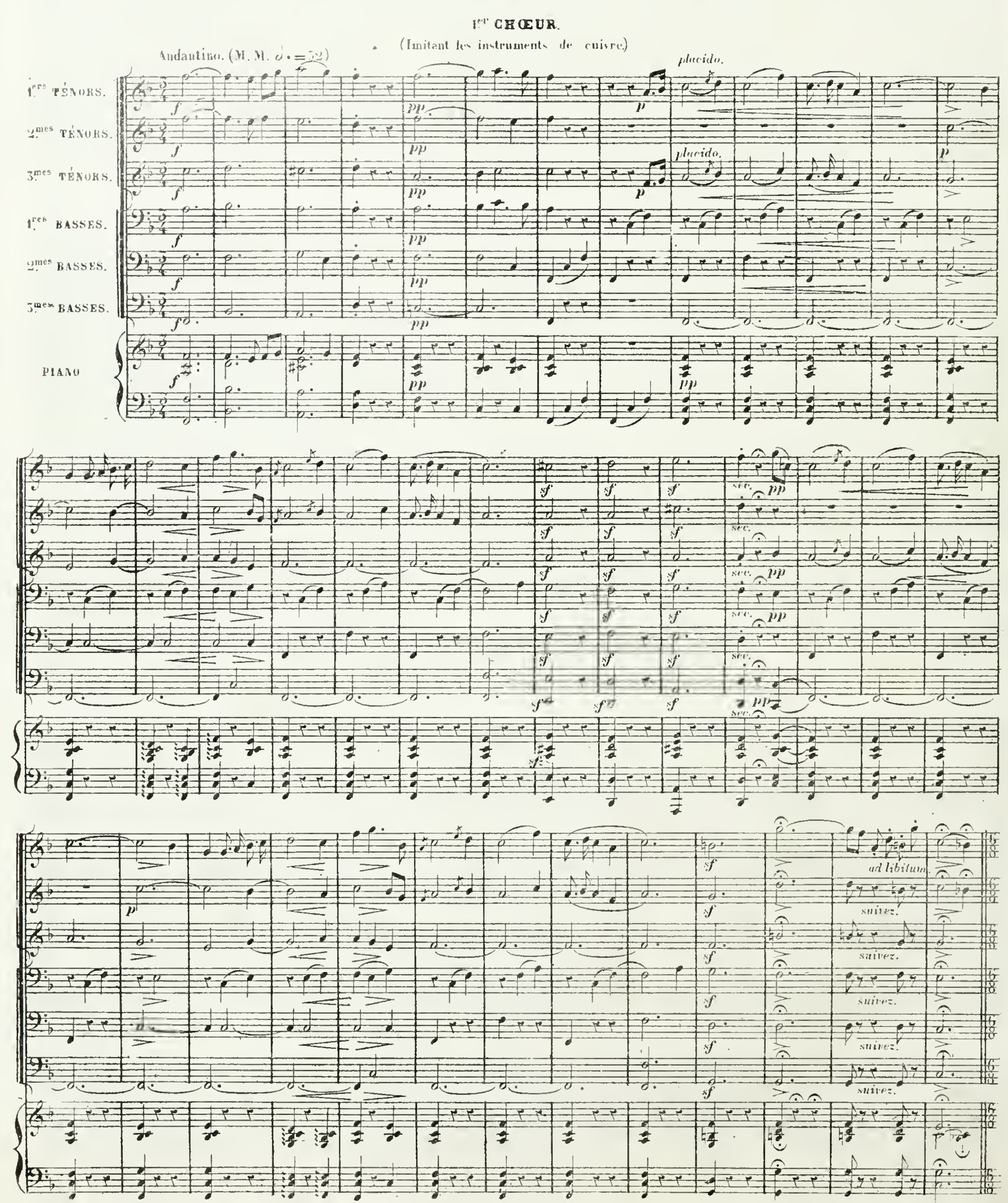
N° 4.

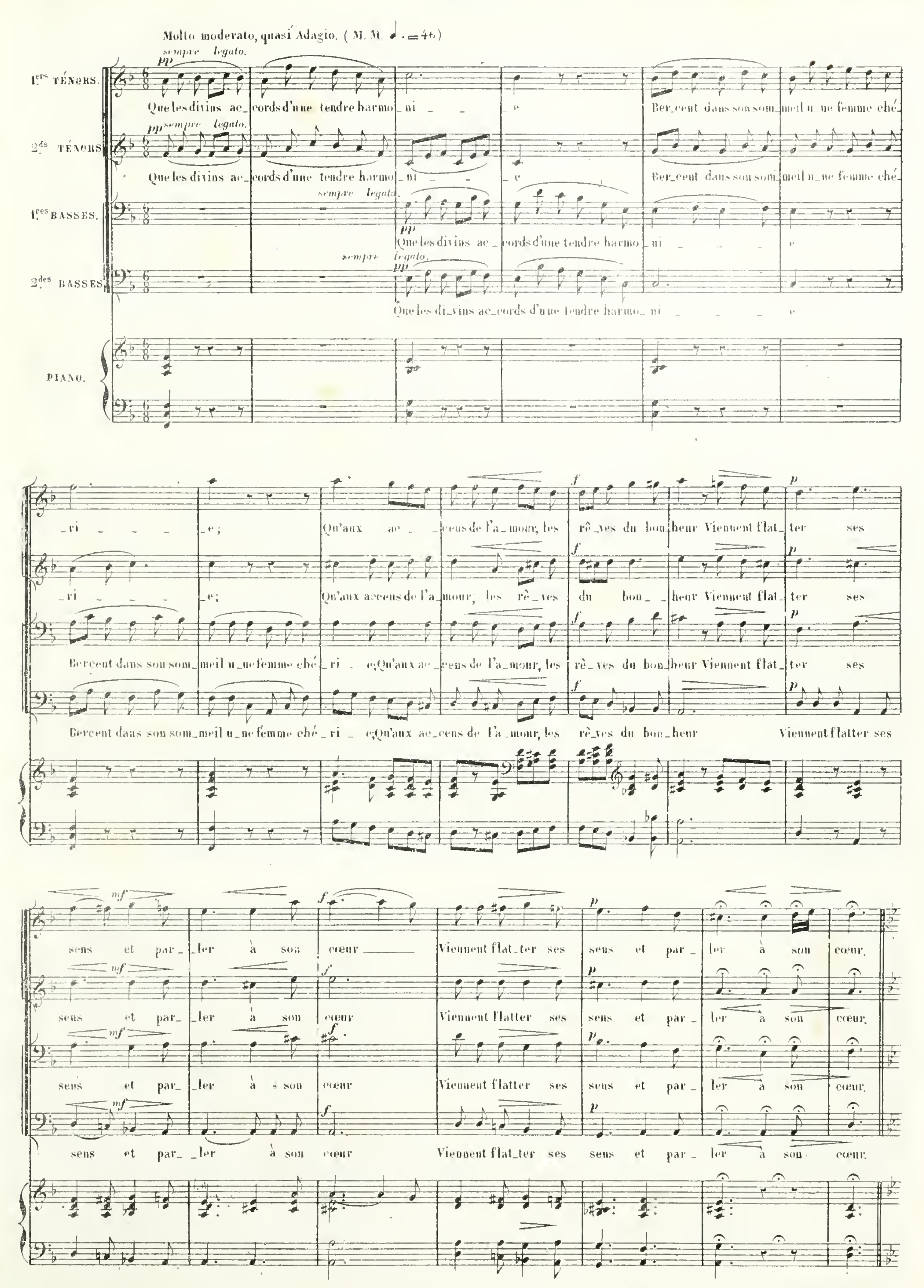
SÉRÉNADE.

Paroles de LEON MALHERBE.

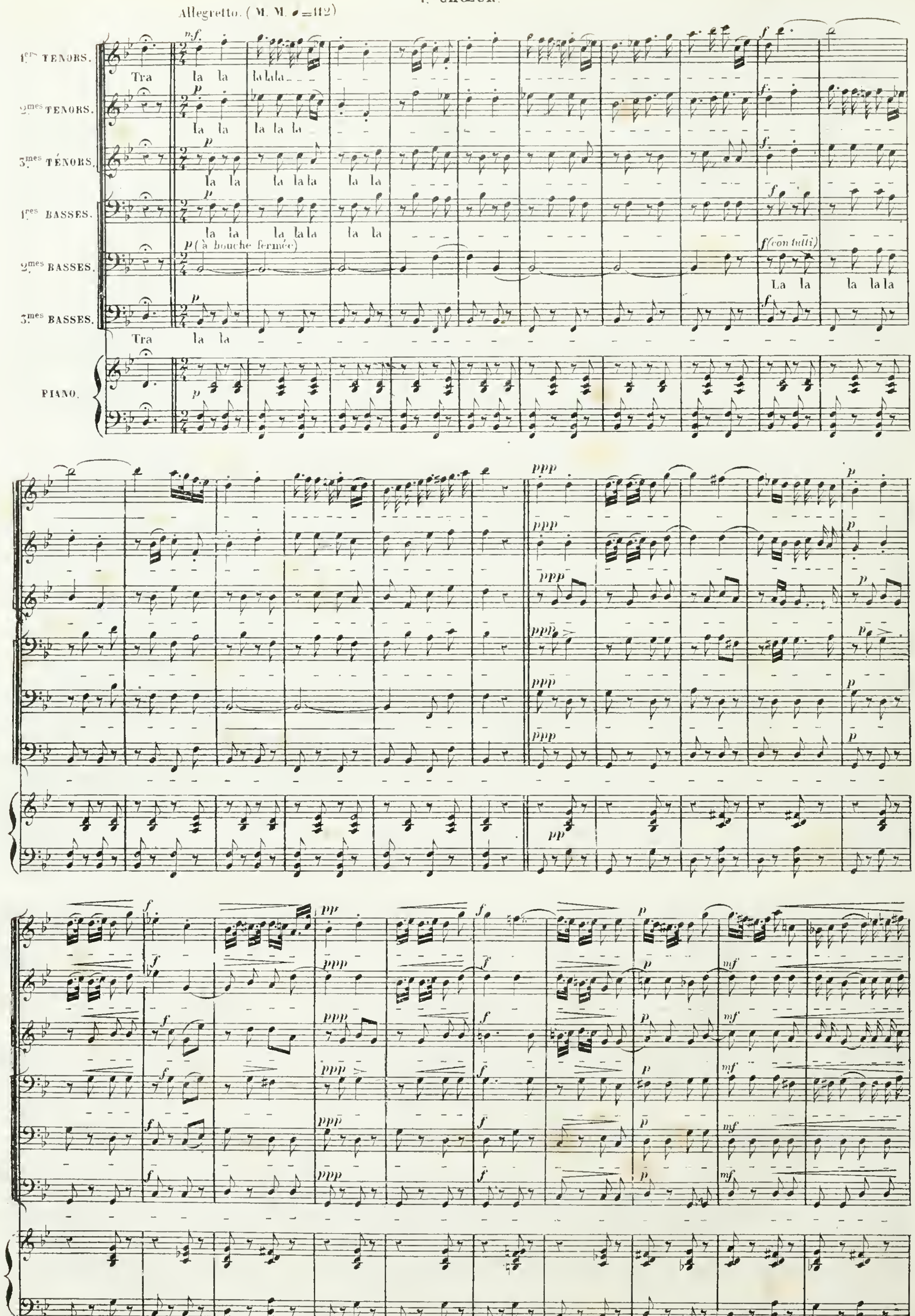
Musique de GEORGES KASTNER.

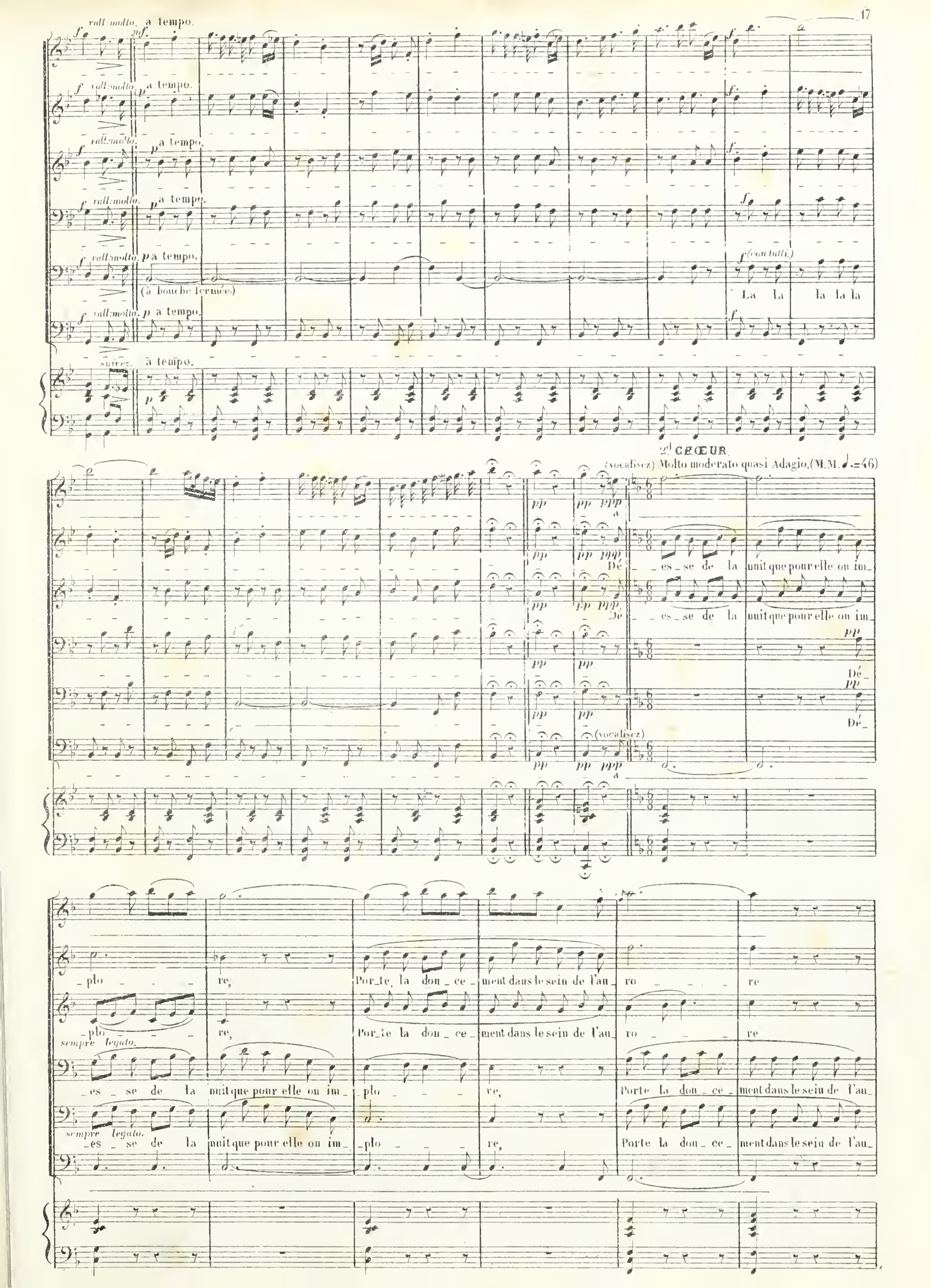
En composant ce morceau, l'auteur s'est représenté une fête de famille célébrée à l'occasion des fiançailles ou du mariage. Une sérénade est donnée à la jeune épouse : tout le monde y participe. En conséquence le morceau se divise en plusieurs parties d'un caractère différent. Dans l'*Andantino* en Fa majeur que le premier chœur exécute en imitant les instruments de cuivre, on peut voir des musiciens jouant un morceau d'harmonie; dans la partie suivante avec paroles, des parents, des amis exécutant en l'honneur de la bien-aimée un chant d'amour, sorte de berceuse anacréontique. Enfin l'*Allegretto* en Si bémol majeur placé au milieu de la composition et chanté par le premier chœur, peut passer pour l'expression de la joie commune dont les élans se traduisent en gais refrains et en vives cantilènes. Le second couplet du chant d'amour est immédiatement suivi de la réunion des deux chœurs qui redisent ensemble le premier motif, et simulent la reprise du concert de musique instrumentale. Cette imitation des instruments de cuivre par les voix a pour but d'introduire dans la sérénade un élément de variété, mais comme elle y produirait un effet tout contraire à celui que l'auteur en attend, si elle était rendue d'une façon médiocre, il serait urgent que les chanteurs peu familiarisés avec ce genre d'imitation y suppléassent soit en vocalisant, soit en chantant sur les syllabes *tra la la* les passages où elle est indiquée. Quoique ce mode d'exécution ne réponde pas tout à fait aux intentions du compositeur, il vaudrait mieux y recourir que de s'exposer à dénaturer le caractère du morceau. Pendant les huit premières mesures de l'*Allegretto*, la seconde Basse exécutera sa partie à bouche fermée, *con bocca chiusa*. Dans le second couplet du chant d'amour, sur les mots *Déesse de la nuit*, la partie du premier ténor doit être vocalisée en sons de tête, et celle de la seconde Basse également chantée en vocalisant.

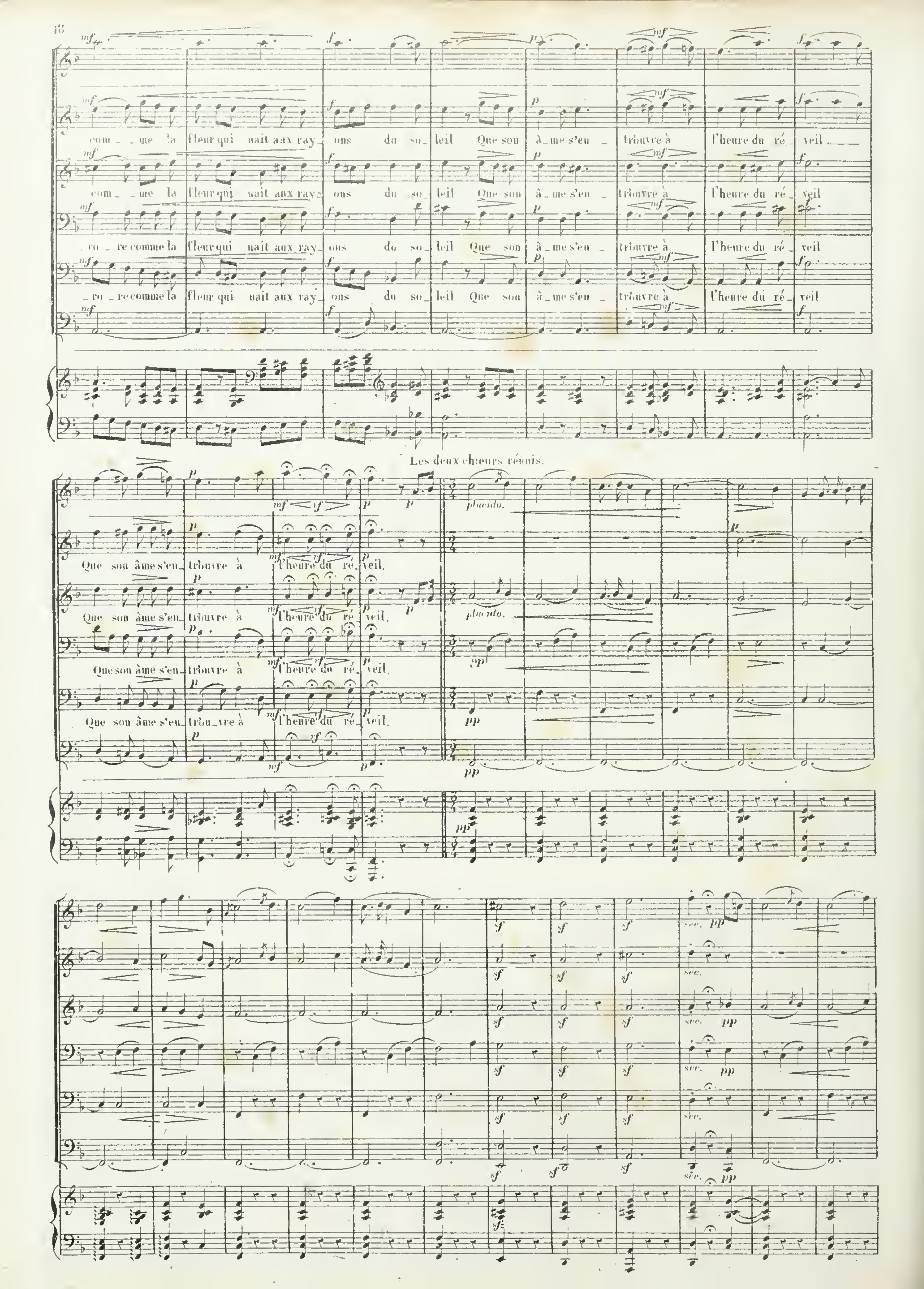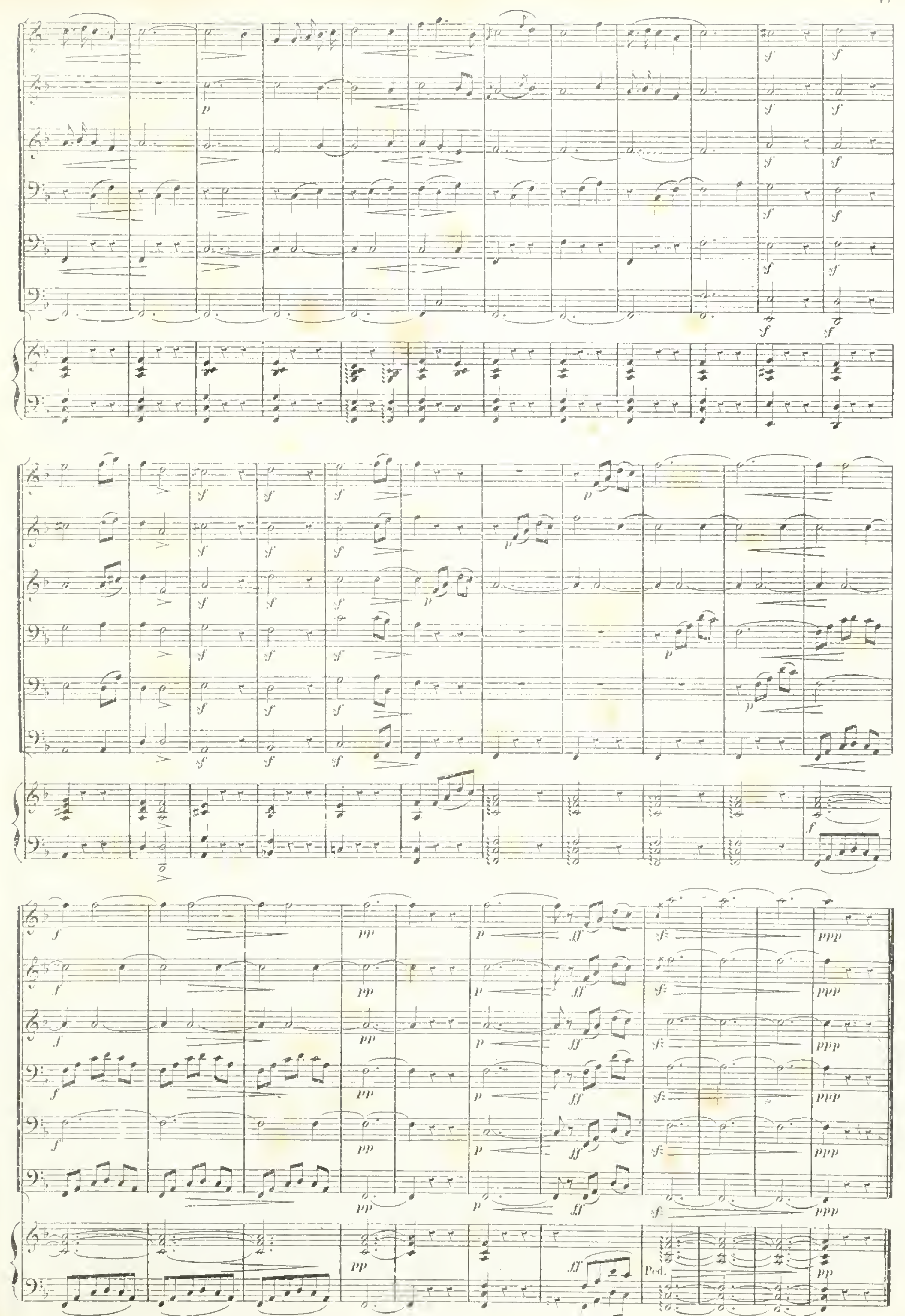



2d CHŒUR.
Molto moderato, quasi Adagio. (M. M. ♩. = 46)
sempre legato.
pp
1ers TÉNORS.
2ds TÉNORS.
1res BASSES.
2des BASSES.
PIANO.
Que les divins accords d'une tendre harmonie
Bercent dans son sommeil une femme chérie;
Qu'aux accens de l'amour, les rêves du bonheur Viennent flatter ses sens et parler à son cœur
Viennent flatter ses sens et parler à son cœur.

1er CHŒUR.


Allegretto. (M. M. ♩=112)
1ers TENORS.
2mes TENORS.
3mes TENORS.
1res BASSES.
2mes BASSES.
3mes BASSES.
PIANO.
Tra la la la la la
la la la la la
la la la la la la la
la la la la la la la
p (à bouche fermée)
f (con tutti)
La la la la la
Tra la la


rall: molto. a tempo.
(à bouche fermée.)
f (con tutti.)
La la la la la
suivez. a tempo.
2d CHŒUR.
(vocalisez) Molto moderato quasi Adagio. (M.M. ♩.=46)
Dé _ es _ se de la nuit que pour elle on im _
(vocalisez)
_ plo _ re, Por _ te la dou _ ce _ ment dans le sein de l'au _ ro _ re
sempre legato.
_ es _ se de la nuit que pour elle on im _ _ plo _ re, Porte la dou _ ce _ ment dans le sein de l'au _


com _ _ me la fleur qui nait aux ray_ ons du so_ leil Que son â_me s'en _ trouvre à l'heure du ré_ veil
com _ _ me la fleur qui nait aux ray_ ons du so_ leil Que son â_me s'en _ trouvre à l'heure du ré_ veil
_ ro _ re comme la fleur qui nait aux ray_ ons du so_ leil Que son â_me s'en _ trouvre à l'heure du ré_ veil
_ ro _ re comme la fleur qui nait aux ray_ ons du so_ leil Que son â_me s'en _ trouvre à l'heure du ré_ veil
Que son âme s'en_ trouvre à l'heure du ré_ veil.
Que son âme s'en_ trouvre à l'heure du ré_ veil.
Que son âme s'en_ trouvre à l'heure du ré_ veil.
Que son âme s'en_ trou_vre à l'heure du ré_ veil.
Les deux chœurs réunis.
placido.
placido.
sec.

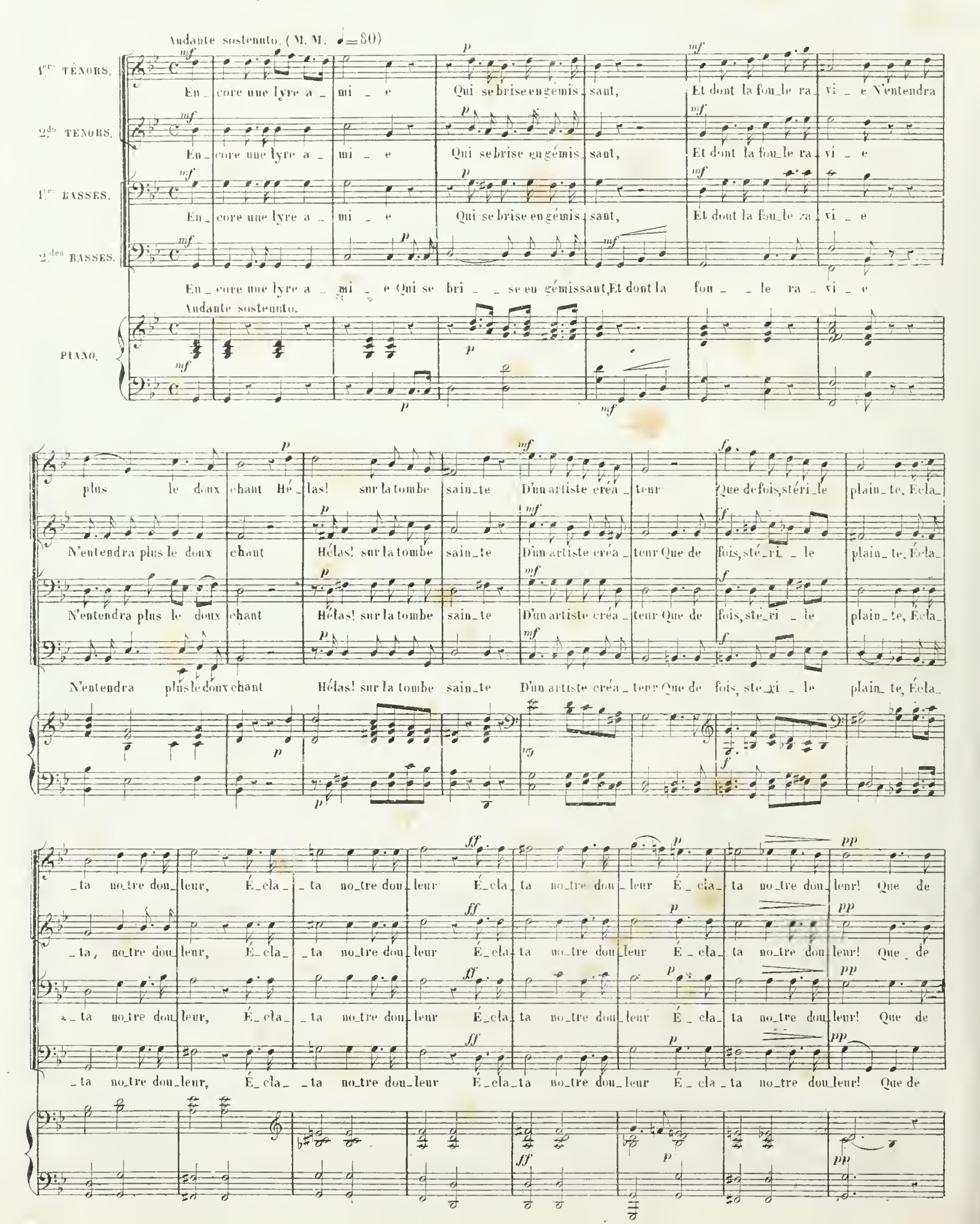


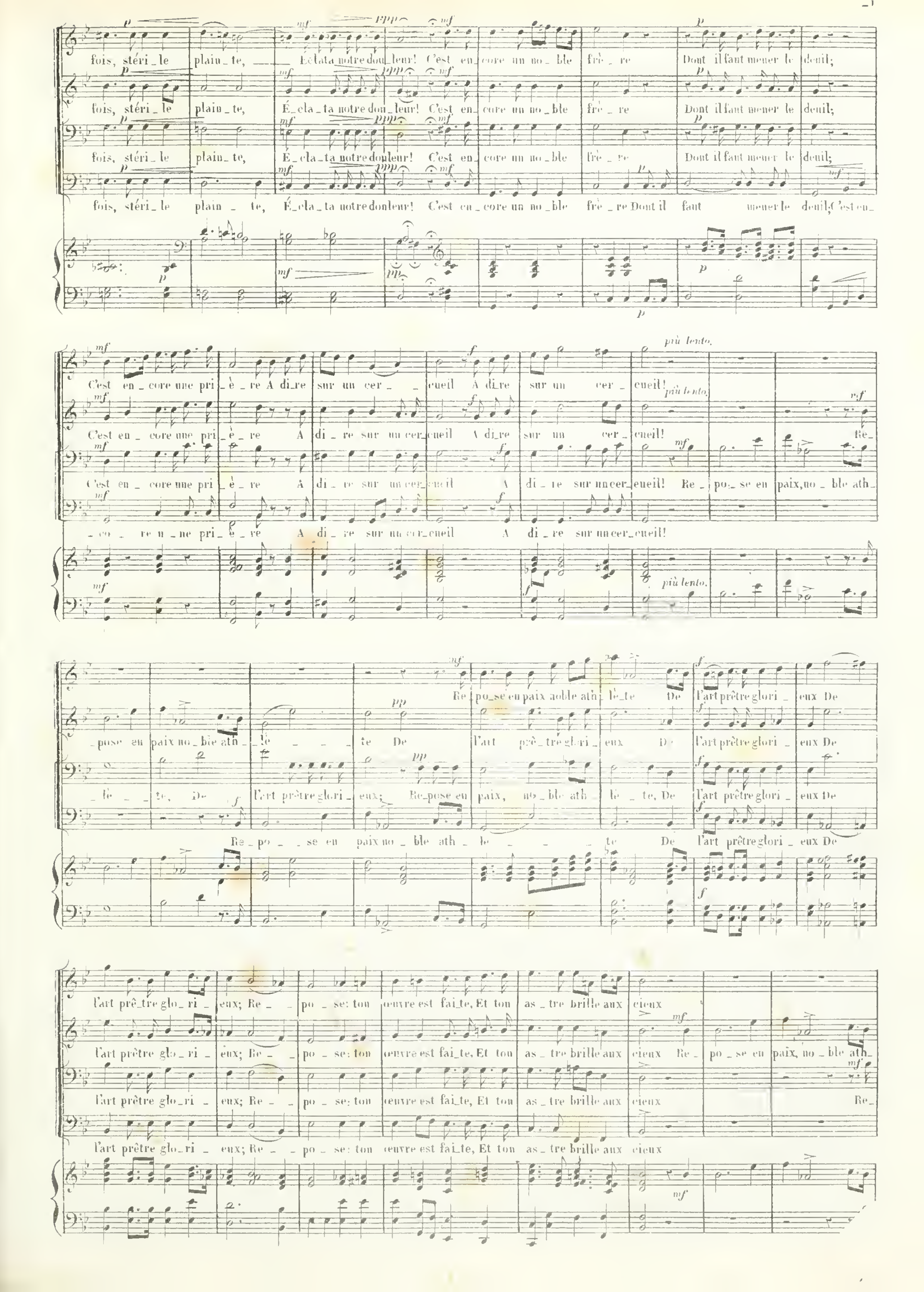
Nº 5.

SUR LA MORT D'UN ARTISTE.

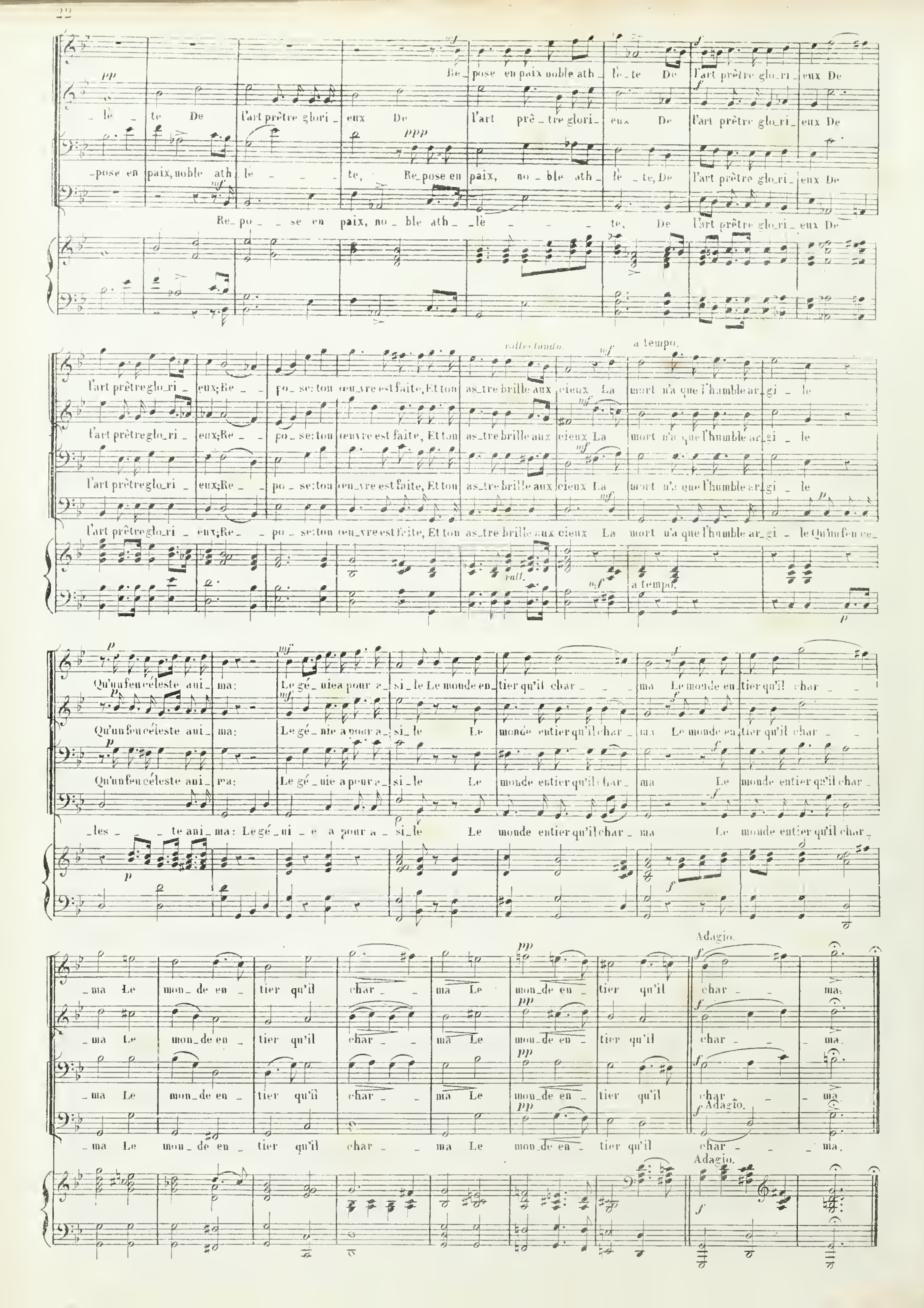
Paroles de FRANCIS MAILLAN — Musique de GEORGES KASTNER.

Pour produire tout l'effet que l'auteur en attend, il serait à désirer que cette composition fût exécutée par un nombre assez considérable de chanteurs. Cependant quatre belles voix, à la rigueur, peuvent suffire. La nature du sujet indique clairement par elle-même le genre d'expression qu'il faut employer ici. C'est un morceau qui demande à être bien dit, bien déclamé et chanté avec âme. Les exécutants s'y pénétreront du sens des paroles et ne se contenteront pas de *faire seulement la note*.





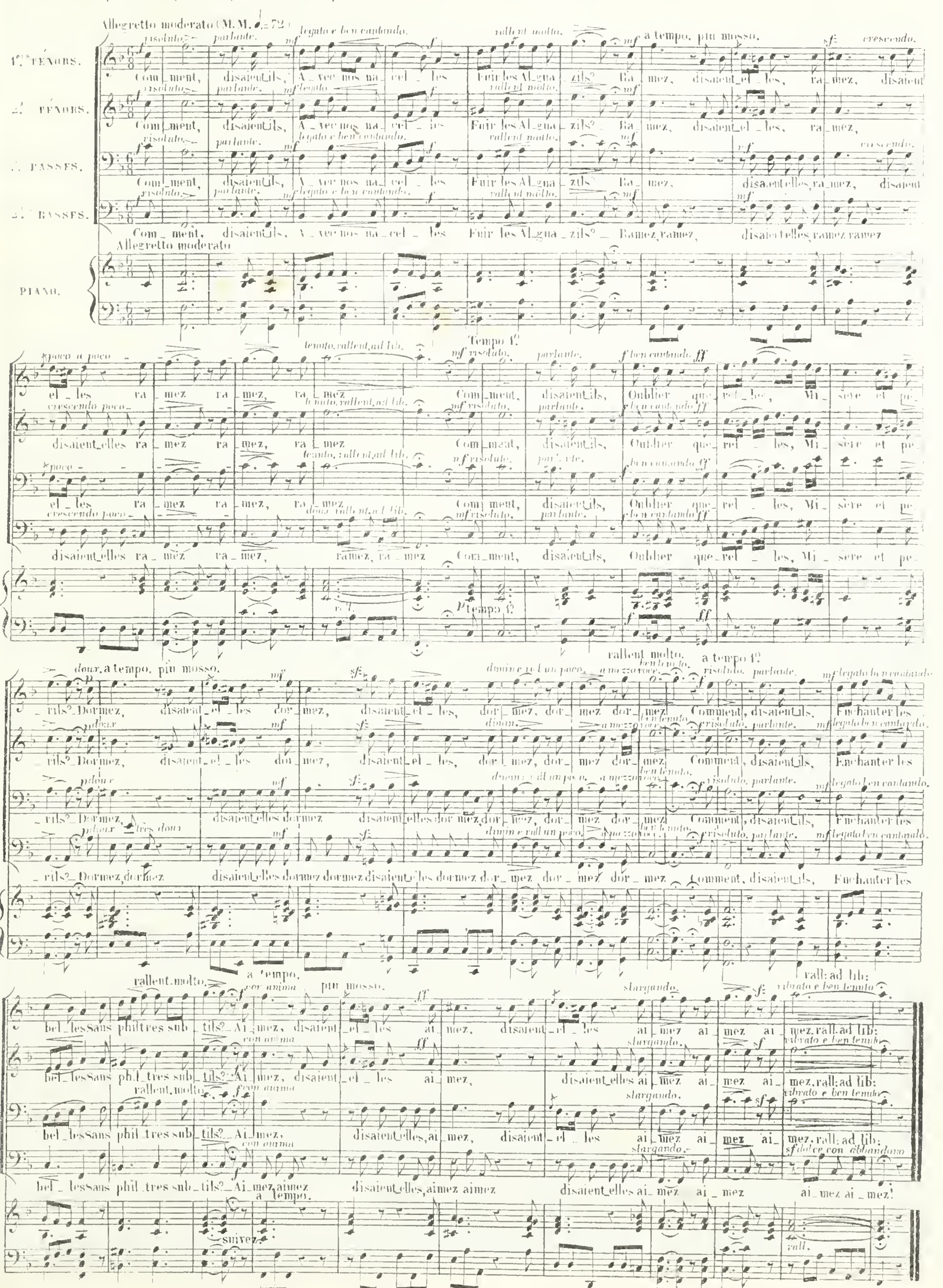
fois, stéri_le plain_te, É_cla_ta notre douleur! C'est en_core un no_ble frè_re Dont il faut mener le deuil;
fois, stéri_le plain_te, É_cla_ta notre dou_leur! C'est en_core un no_ble frè_re Dont il faut mener le deuil;
fois, stéri_le plain_te, É_cla_ta notre douleur! C'est en_core un no_ble frè_re Dont il faut mener le deuil;
fois, stéri_le plain_te, É_cla_ta notre douleur! C'est en_core un no_ble frè_re Dont il faut mener le deuil; C'est en_
C'est en_core une pri_è_re A di_re sur un cer_cueil A di_re sur un cer_cueil!
C'est en_core une pri_è_re A di_re sur un cer_cueil A di_re sur un cer_cueil! Re_
C'est en_core une pri_è_re A di_re sur un cer_cueil A di_re sur un cer_cueil! Re_po_se en paix, no_ble ath_
_co_re u_ne pri_è_re A di_re sur un cer_cueil A di_re sur un cer_cueil!
più lento.
Re_po_se en paix noble ath_lè_te De l'art prêtre glori_eux De
_pose en paix no_ble ath_lè_te De l'art prê_tre glori_eux De l'art prêtre glori_eux De
_lè_te, De l'art prêtre glori_eux; Re_pose en paix, no_ble ath_lè_te, De l'art prêtre glori_eux De
Re_po_se en paix no_ble ath_lè_te De l'art prêtre glori_eux De
l'art prê_tre glo_ri_eux; Re_po_se: ton œuvre est fai_te, Et ton as_tre brille aux cieux
l'art prêtre glo_ri_eux; Re_po_se: ton œuvre est fai_te, Et ton as_tre brille aux cieux Re_po_se en paix, no_ble ath_
l'art prêtre glo_ri_eux; Re_po_se: ton œuvre est fai_te, Et ton as_tre brille aux cieux Re_
l'art prêtre glo_ri_eux; Re_po_se: ton œuvre est fai_te, Et ton as_tre brille aux cieux


Re_pose en paix noble ath_lè_te De l'art prêtre glo_ri_eux De
_lè_te De l'art prêtre glori_eux De l'art prê_tre glori_eux De l'art prêtre glo_ri_eux De
_pose en paix, noble ath_lè_te, Re_pose en paix, no_ble ath_lè_te, De l'art prêtre glo_ri_eux De
Re_po_se en paix, no_ble ath_lè_te, De l'art prêtre glo_ri_eux De
rallentando.
a tempo.
l'art prêtreglo_ri_eux;Re_po_se:ton œu_vre est faite, Et ton as_tre brille aux cieux La mort n'a que l'humble ar_gi_le
l'art prêtreglo_ri_eux;Re_po_se:ton œuvre est faite, Et ton as_tre brille aux cieux La mort n'a que l'humble ar_gi_le
l'art prêtreglo_ri_eux;Re_po_se:ton œu_vre est faite, Et ton as_tre brille aux cieux La mort n'a que l'humble ar_gi_le
l'art prêtreglo_ri_eux;Re_po_se:ton œu_vre est faite, Et ton as_tre brille aux cieux La mort n'a que l'humble ar_gi_le Qu'un feu cé_
rall.
a tempo.
Qu'un feu céleste ani_ma: Le gé_nie a pour a_si_le Le monde en_tier qu'il char_ma Le monde en_tier qu'il char_
Qu'un feu céleste ani_ma: Le gé_nie a pour a_si_le Le monde entier qu'il char_ma Le monde en_tier qu'il char_
Qu'un feu céleste ani_ma: Le gé_nie a pour a_si_le Le monde entier qu'il char_ma Le monde entier qu'il char_
_les_te ani_ma: Le gé_ni_e a pour a_si_le Le monde entier qu'il char_ma Le monde entier qu'il char_
Adagio.
_ma Le mon_de en_tier qu'il char_ma Le mon_de en_tier qu'il char_ma.
_ma Le mon_de en_tier qu'il char_ma Le mon_de en_tier qu'il char_ma.
_ma Le mon_de en_tier qu'il char_ma Le mon_de en_tier qu'il char_ma.
Adagio.
_ma Le mon_de en_tier qu'il char_ma Le mon_de en_tier qu'il char_ma.
Adagio.

GUITARE.

Paroles de **V. HUGO.** Musique de **GEORGES KASTNER.**

Bien qu'elle puisse être confiée à quatre personnes seulement, l'exécution de ce morceau gagnerait à réunir un plus grand nombre d'interprètes. Elle exige du reste beaucoup de netteté, de grâce, de finesse et d'esprit. Les nuances doivent surtout y être observées avec un soin scrupuleux, afin qu'aucune des intentions piquantes du dialogue n'échappent à l'auditeur.

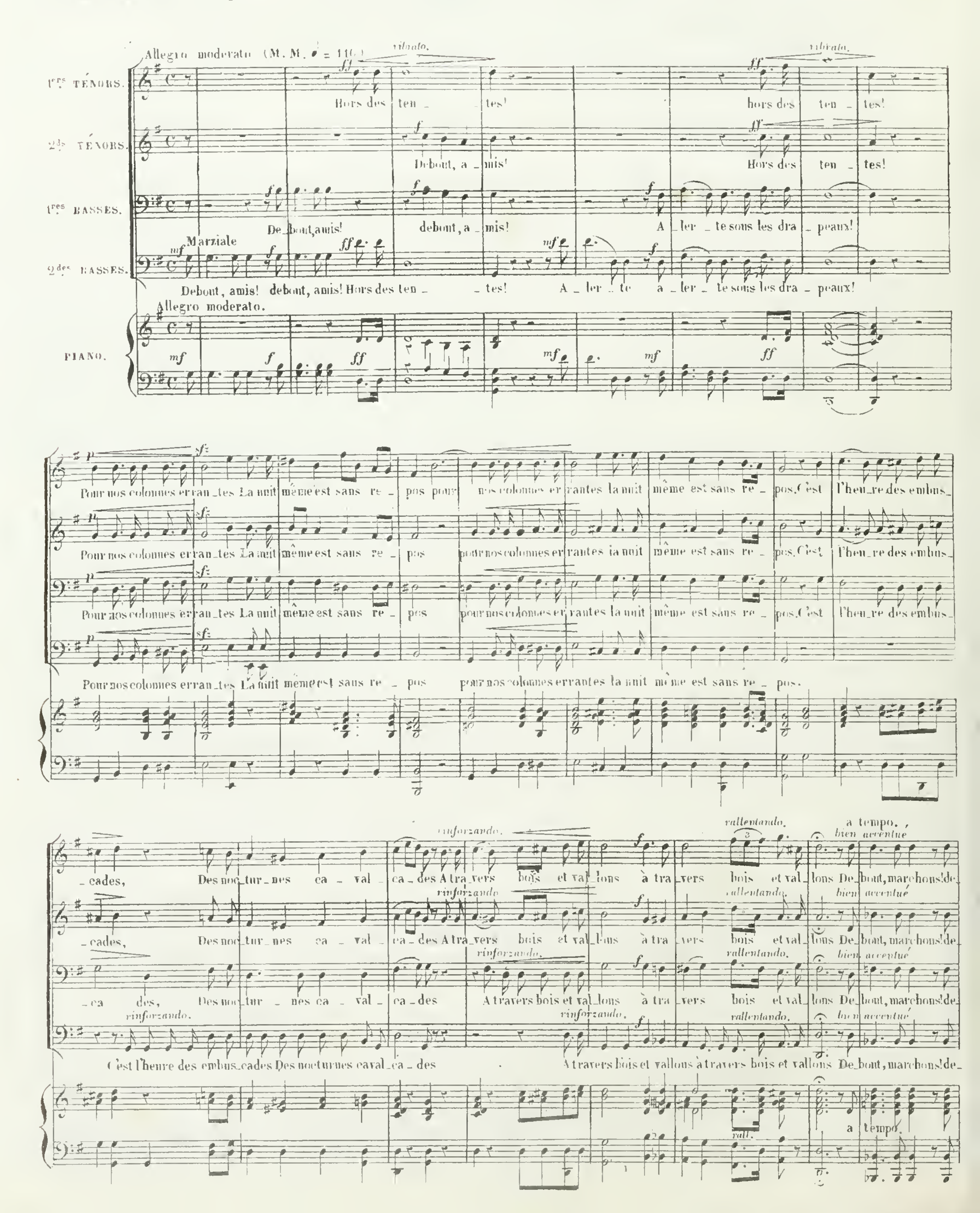


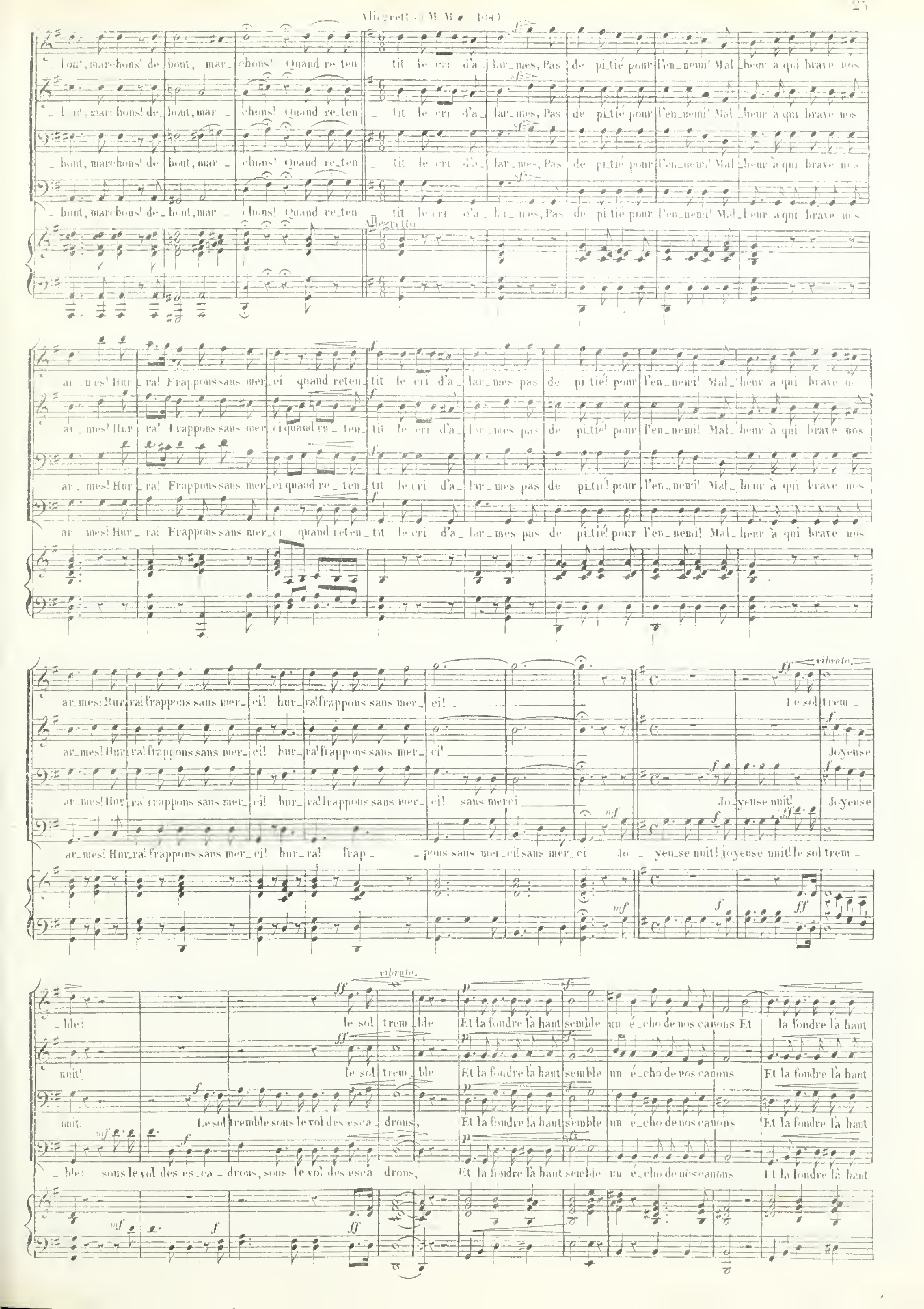
Nº 7.

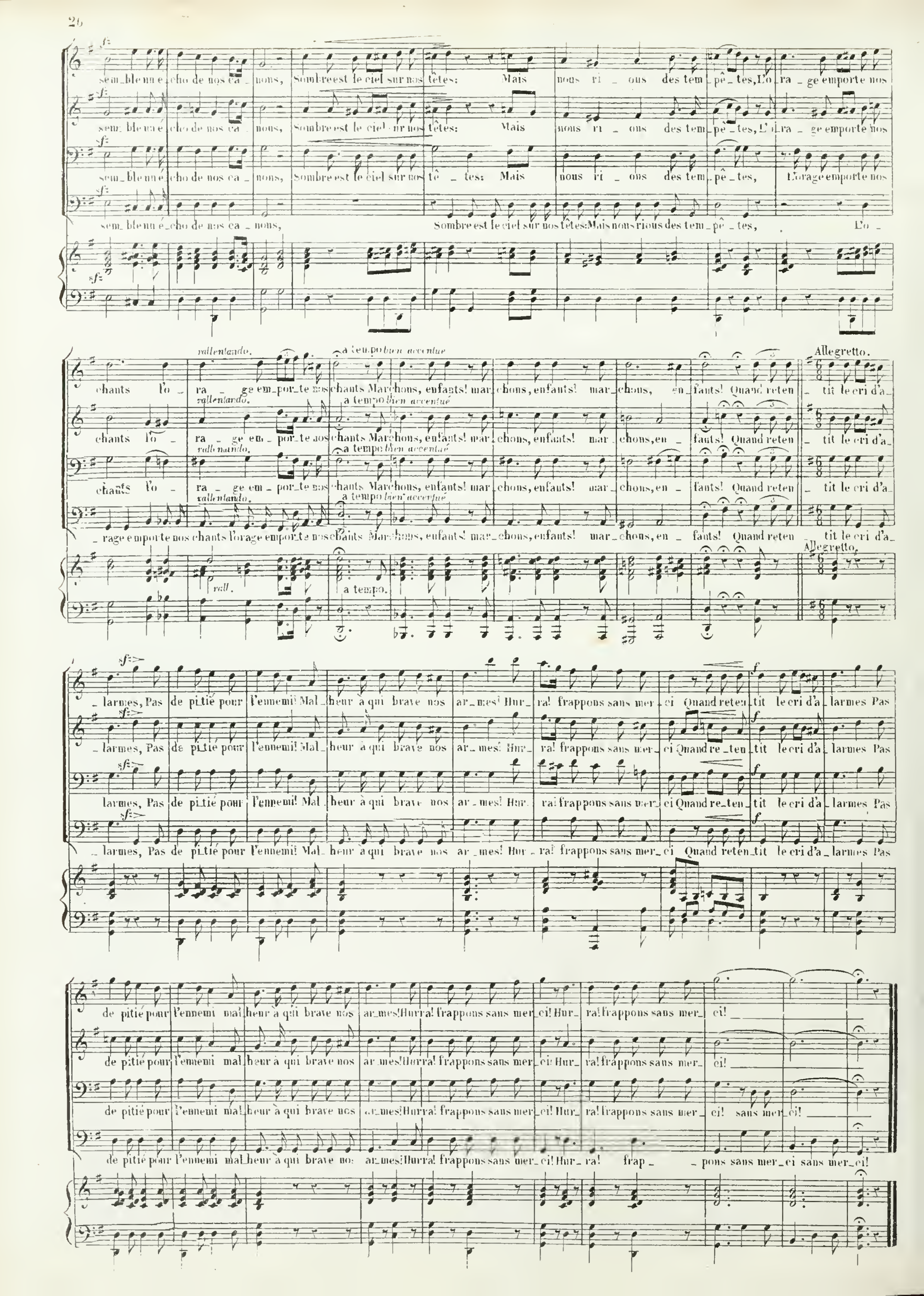
LE CRI D'ALARME.

Paroles de FRANCIS MAILLAN. Musique de GEORGES KASTNER.

Ce morceau peut être exécuté par quatre solistes; mais il vaudrait mieux qu'il le fût par seize chanteurs au moins, ou même par un plus grand nombre de voix. Les parties du premier Ténor et de la seconde Basse étant les plus importantes, exigent des interprètes qui les fassent bien ressortir. En général une exécution ferme et chaleureuse, un style brillant et animé, de la vigueur et de la sûreté dans les attaques, sont les conditions à observer pour rendre convenablement ce chœur selon le caractère qui lui est propre. Toutefois il faudra bien se garder de chanter en criant les passages qui demandent de la force et de l'énergie.




Allegretto
bout, marchons! de_bout, mar_chons! Quand re_ten_tit le cri d'a_lar_mes, Pas de pi_tié pour l'en_nemi! Mal_heur à qui brave nos
ar_mes! Hur_ra! Frappons sans mer_ci quand re_ten_tit le cri d'a_lar_mes pas de pi_tié pour l'en_nemi! Mal_heur à qui brave nos
ar_mes! Hur_ra! frappons sans mer_ci! hur_ra! frappons sans mer_ci!
sans merci
Jo_yeuse nuit!
Joyeuse
vibrato.
Le sol trem_ble!
le sol trem_ble
Le sol tremble sous le vol des esca_drons,
Et la foudre là haut semble un é_cho de nos canons
Et la foudre là haut


sem_ble un é_cho de nos ca_nons, Sombre est le ciel sur nos têtes: Mais nous ri_ons des tem_pê_tes, L'o_ra_ge emporte nos
sem_ble un é_cho de nos ca_nons, Sombre est le ciel sur nos tê_tes: Mais nous ri_ons des tem_pê_tes, L'orage emporte nos
sem_ble un é_cho de nos ca_nons, Sombre est le ciel sur nos têtes: Mais nous rions des tem_pê_tes, L'o_
rallentando.
a tempo bien accentué
Allegretto.
chants l'o_ra_ge em_por_te nos chants Marchons, enfants! mar_chons, enfants! mar_chons, en_fants! Quand reten_tit le cri d'a_
_rage emporte nos chants l'orage empor_te nos chants Marchons, enfants! mar_chons, enfants! mar_chons, en_fants! Quand reten_tit le cri d'a_
rall.
a tempo.
_larmes, Pas de pitié pour l'ennemi! Mal_heur à qui brave nos ar_mes! Hur_ra! frappons sans mer_ci Quand reten_tit le cri d'a_larmes Pas
de pitié pour l'ennemi mal_heur à qui brave nos ar_mes! Hurra! frappons sans mer_ci! Hur_ra! frappons sans mer_ci!
de pitié pour l'ennemi mal_heur à qui brave nos ar_mes! Hurra! frappons sans mer_ci! Hur_ra! frappons sans mer_ci! sans mer_ci!
de pitié pour l'ennemi mal_heur à qui brave nos ar_mes! Hurra! frappons sans mer_ci! Hur_ra! frap_pons sans mer_ci sans mer_ci!

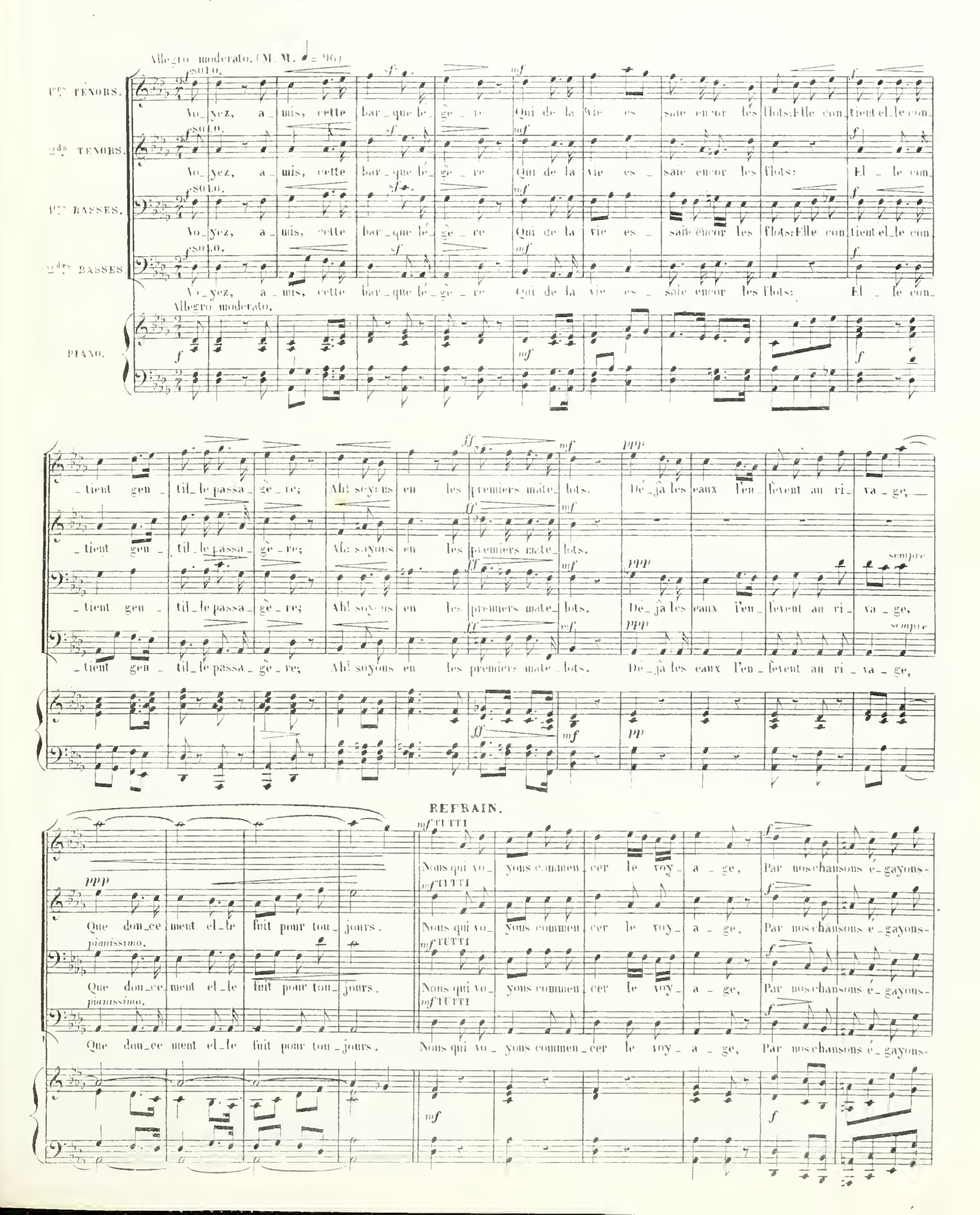
N° 8

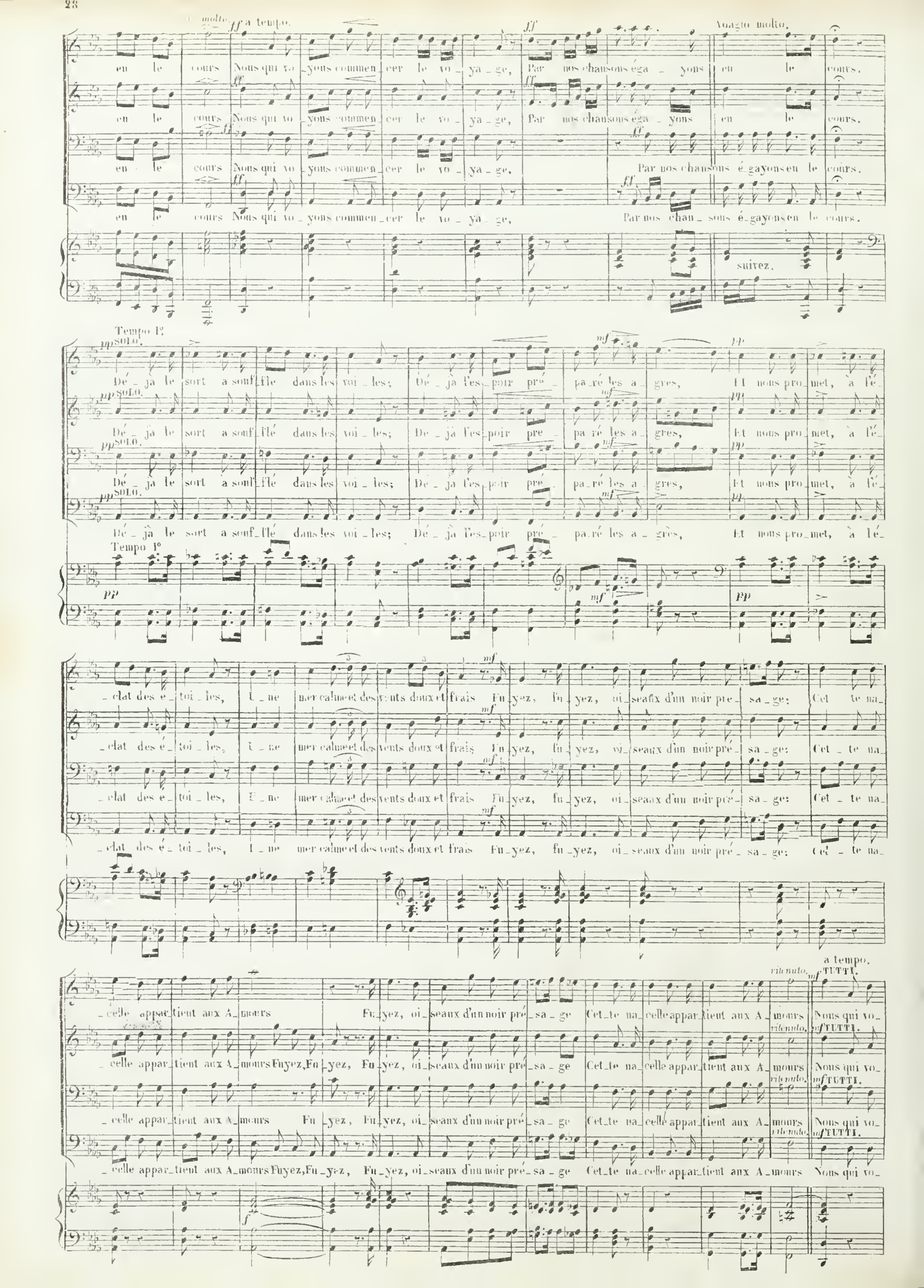
LE COMMENCEMENT DU VOYAGE.

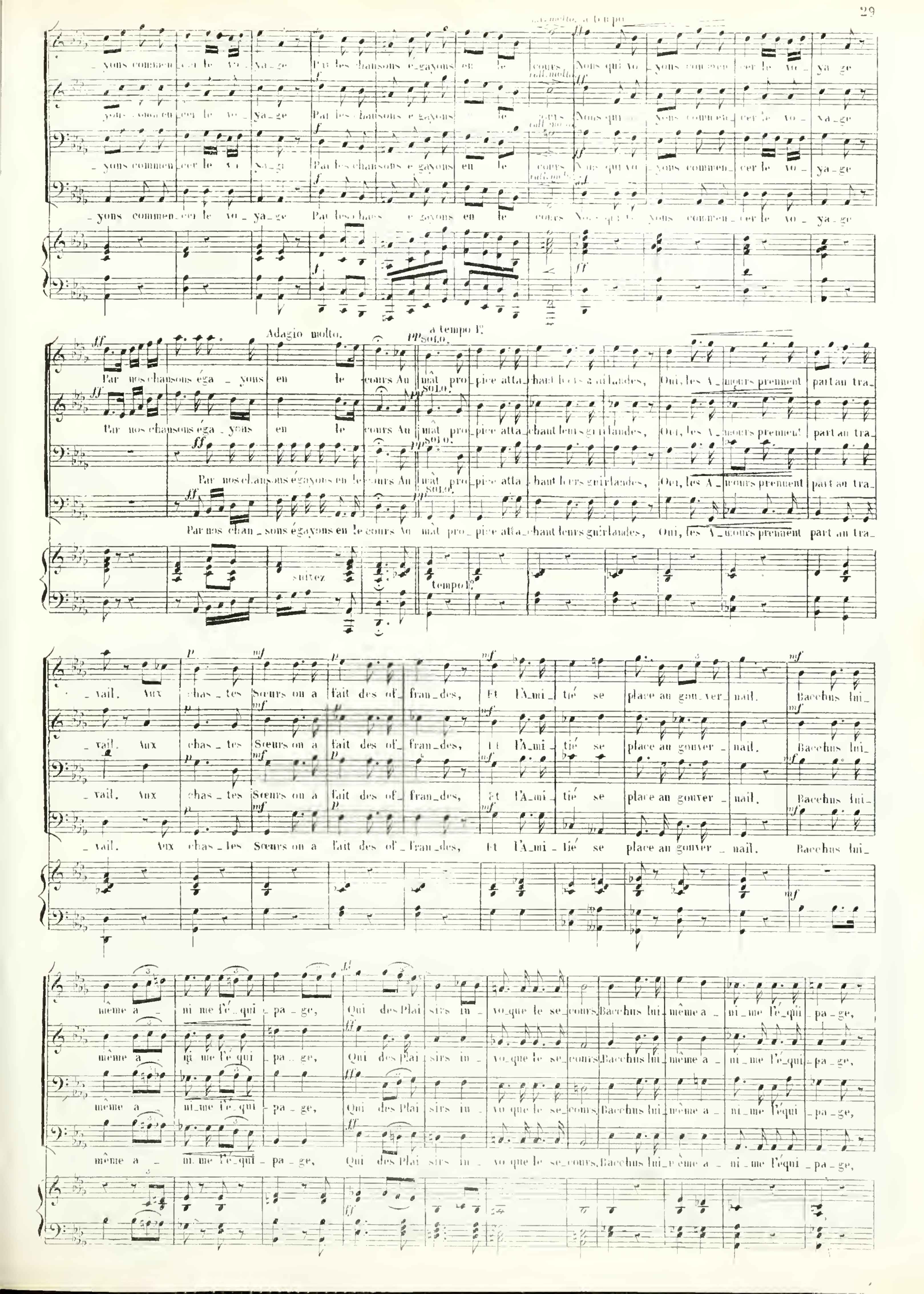
Paroles de **BERANGER**.

Musique de GEORGES **KASTNER**.

En exécutant ce morceau, on observera les dispositions suivantes: Chaque couplet du chant de Béranger sera dit comme quatuor *Solo* ou tout au plus comme quatuor doublé, c'est-à-dire à huit voix. Le *refrain* sera au contraire entonné par la masse qui se composera d'un nombre plus ou moins considérable de chanteurs, selon les ressources dont on disposera. Pendant l'exécution du *Tutti*, les solistes pourront se reposer. Toutes les parties de cette composition doivent être nuancées avec goût.




28
molto. ff a tempo.
Adagio molto.
en le cours Nous qui vo_yons commen_cer le vo_ya_ge, Par nos chansons éga_yons en le cours.
en le cours Nous qui vo_yons commen_cer le vo_ya_ge, Par nos chansons éga_yons en le cours.
en le cours Nous qui vo_yons commen_cer le vo_ya_ge. Par nos chansons égayons en le cours.
en le cours Nous qui vo_yons commen_cer le vo_ya_ge, Par nos chan_sons é_gayons en le cours.
suivez.
Tempo I°
pp SOLO.
Dé_jà le sort a souf_flé dans les voi_les; Dé_jà l'es_poir pré_pa_ré les a_grès, Et nous pro_met, à l'é_
Tempo I°
pp
mf
_clat des é_toi_les, U_ne mer calme et des vents doux et frais Fu_yez, fu_yez, oi_seaux d'un noir pré_sa_ge: Cet_te na_
_celle appar_tient aux A_mours Fuyez, Fu_yez, Fu_yez, oi_seaux d'un noir pré_sa_ge Cet_te na_celle appar_tient aux A_mours Nous qui vo_
ritenuto. a tempo. mf TUTTI.



Par nos chansons égayons en le cours
Adagio molto.
a tempo I°
SOLO.
Par nos chansons éga _ yons en le cours Au mât pro_pice atta_chant leurs guirlandes, Oui, les A_mours prennent part au tra_
suivez
tempo I°
_vail. Aux chas_tes Sœurs on a fait des of_fran_des, Et l'A_mi_tié se place au gouver_nail. Bacchus lui_
même a _ ni_me l'é_qui _ pa_ge, Qui des Plai_sirs in _ vo_que le se_cours, Bacchus lui_même a _ ni_me l'é_qui _ pa_ge,

a tempo. TUTTI. — ritenuto.

Qui des Plaisirs invoque le secours. Nous qui voyons commencer le voyage Par nos chansons égayons

Qui des Plaisirs invoque le secours. Nous qui voyons commencer le voyage Par nos chansons égayons

Qui des Plaisirs invoque le secours. Nous qui voyons commencer le voyage Par nos chansons égayons

Qui des Plaisirs invoque le secours. Nous qui voyons commencer le voyage Par nos chansons égayons

rall. molto. — a tempo. — Adagio molto. — tempo I°. SOLO

en le cours Nous qui voyons commencer le voyage Par nos chansons égayons en le cours Qui

en le cours Nous qui voyons commencer le voyage Par nos chansons égayons en le cours Qui

en le cours Nous qui voyons commencer le voyage Par nos chansons égayons en le cours Qui
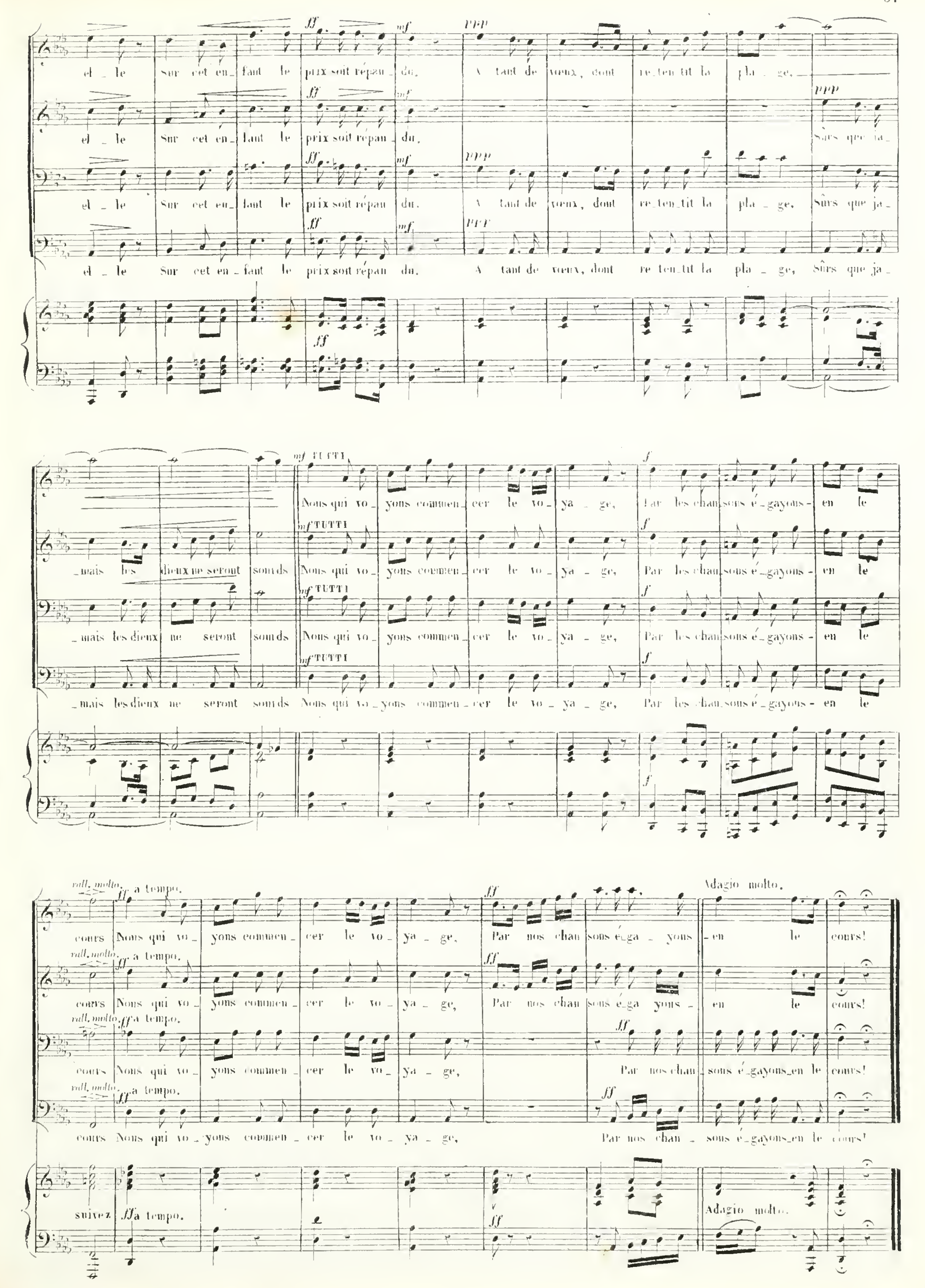
en le cours Nous qui voyons commencer le voyage Par nos chansons égayons en le cours Qui

vient encor saluer la nacelle? C'est le Malheur bénissant la Vertu, Et demandant et demandant que du bien fait par

vient encor saluer la nacelle? C'est le Malheur bénissant la Vertu, Et demandant que du bien fait par

vient encor saluer la nacelle? C'est le Malheur bénissant la Vertu, Et demandant et demandant que du bien fait par

vient encor saluer la nacelle? C'est le Malheur bénissant la Vertu, Et demandant que du bien fait par


el _ le Sur cet en _ fant le prix soit répan _ du, A tant de vœux, dont re_ten_tit la pla _ ge,
Sûrs que ja _ mais les dieux ne seront sourds
TUTTI
Nous qui vo _ yons commen _ cer le vo _ ya _ ge, Par les chan_sons é_gayons _ en le cours
rall. molto. a tempo.
Nous qui vo _ yons commen _ cer le vo _ ya _ ge, Par nos chan _ sons é_gayons_en le cours!
Adagio molto.
suivez
a tempo.

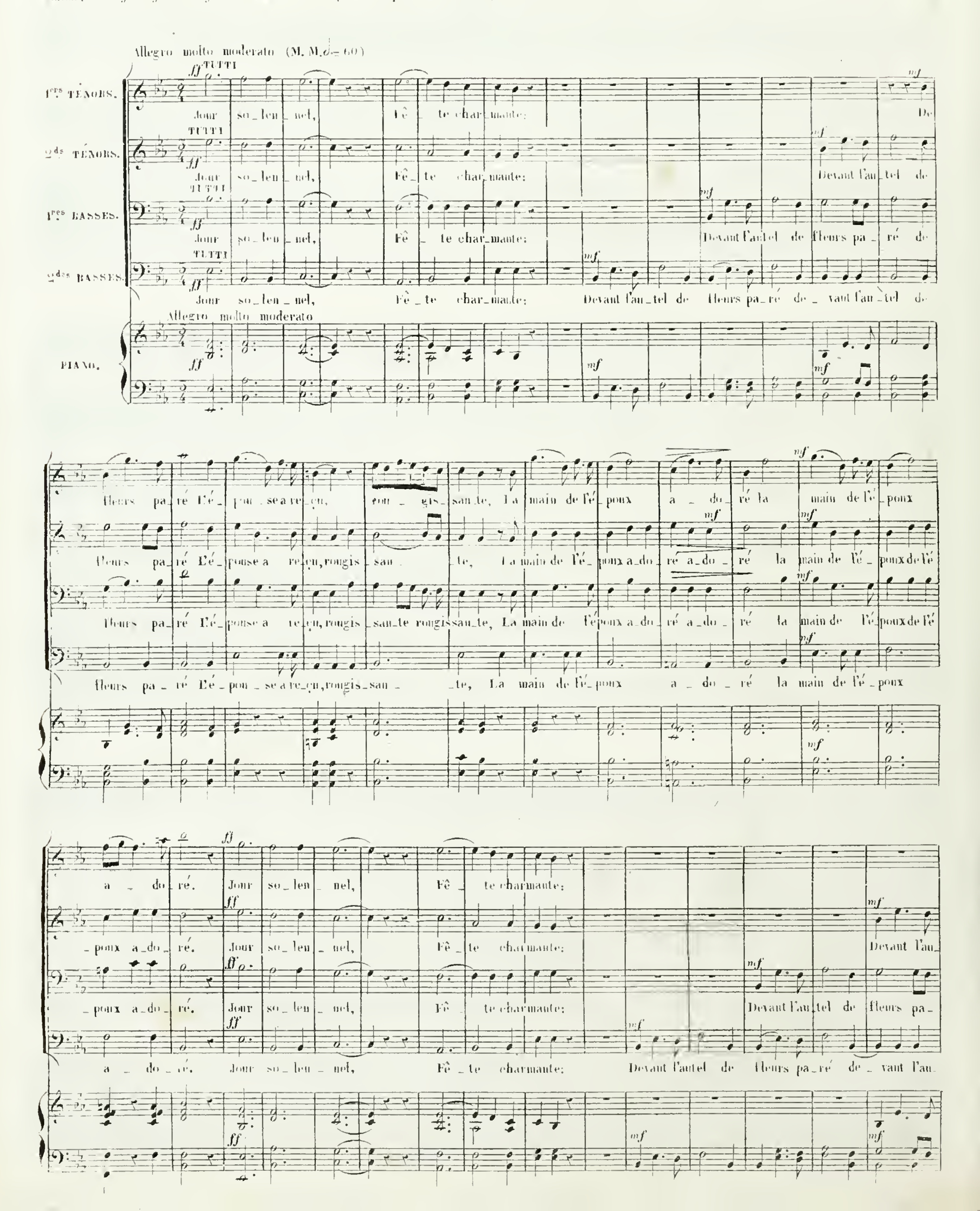
N° 9.

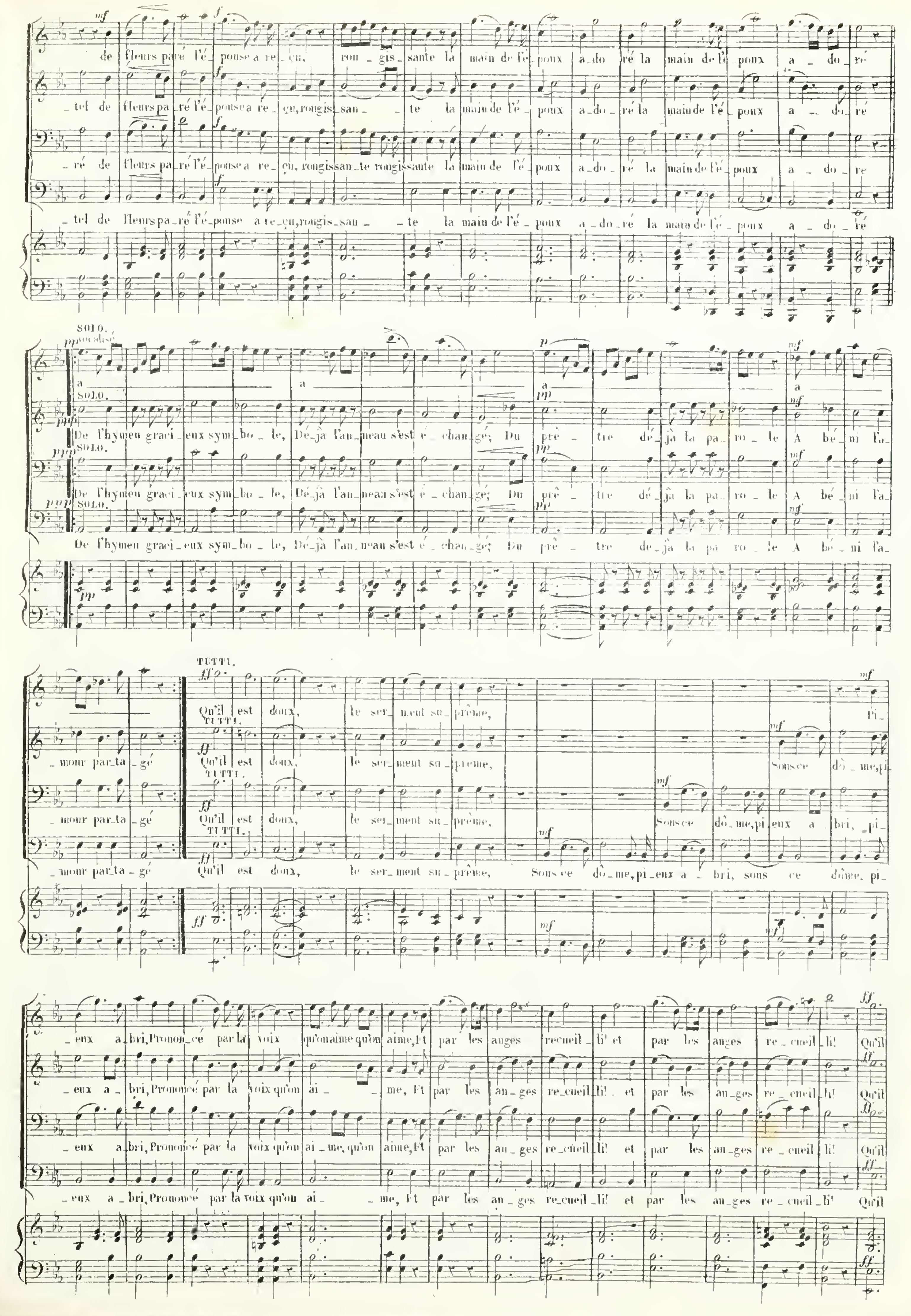
CHANT D'HYMEN
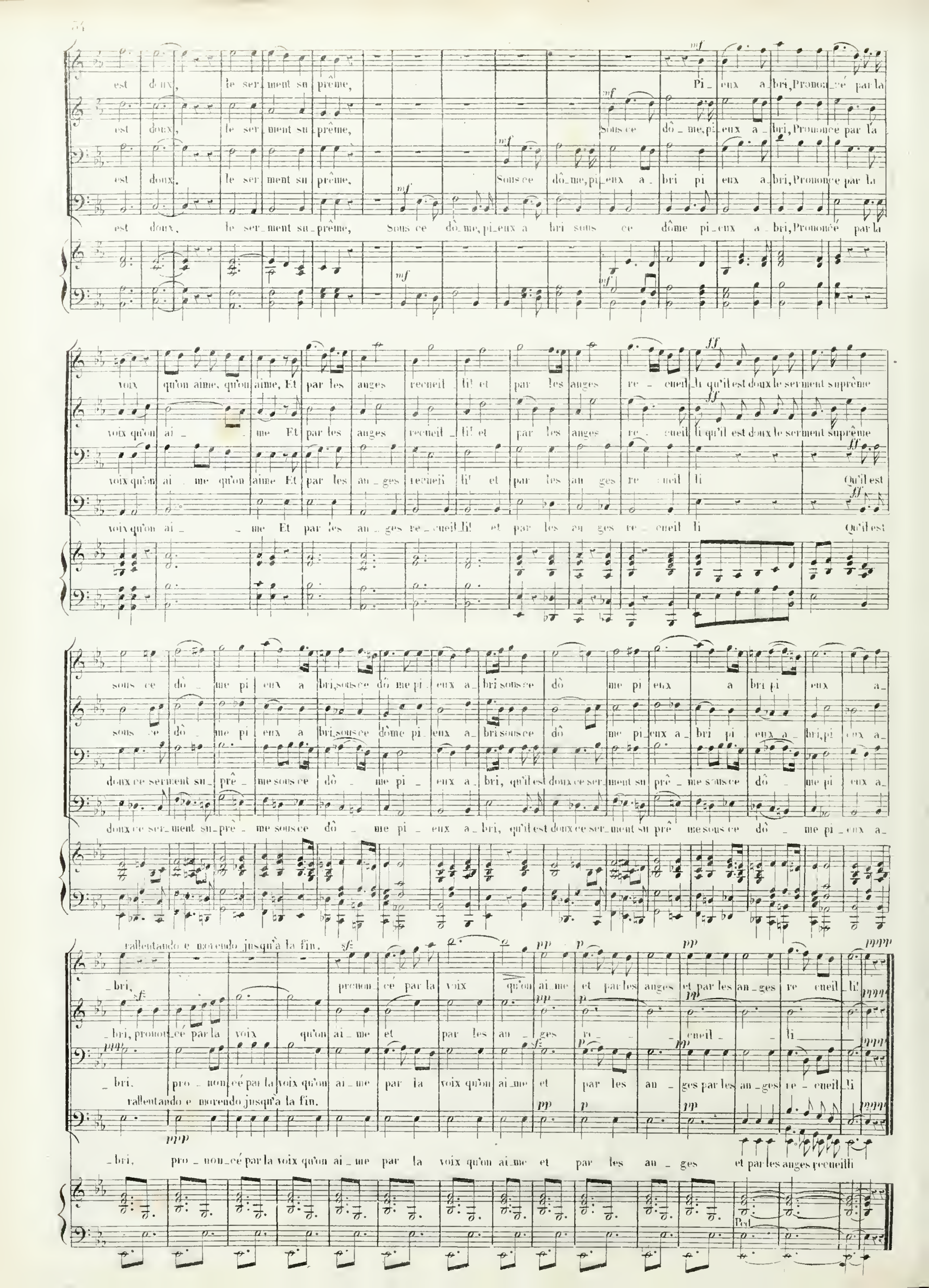
Paroles de FRANCIS **MAILLAN.** Musique de GEORGES **KASTNER**

Le Chant d'Hymen doit être exécuté par un chœur complet qui, dans sa plus faible proportion, comprendra pour le moins seize chanteurs; seulement le passage suivant: *De l'Hymen gracieux symbole* sera donné en quatuor simple ou doublé.

Le *Tutti* rentrera au *fortissimo*: *Qu'il est doux le serment suprême.* Il faudra que les chanteurs s'appliquent à rendre par une dégradation bien ménagée l'effet de *morendo* et de *rallentando* des seize dernières mesures.



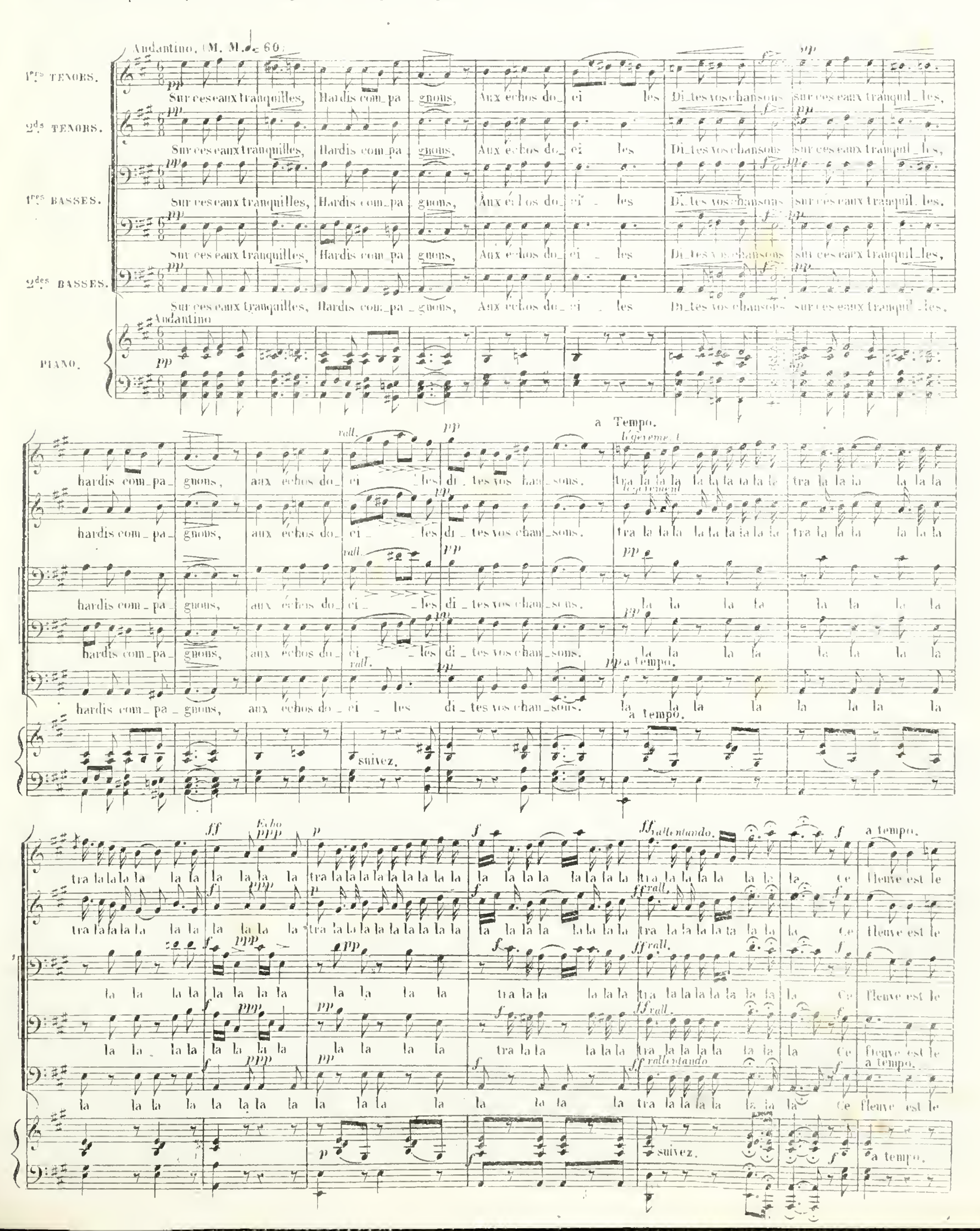

mf
de fleurs paré l'é_pouse a re_çu, rou_gis_sante la main de l'é_poux a_do_ré la main de l'é_poux a_do_ré
_tel de fleurs pa_ré l'é_pouse a re_çu, rougis_san_te la main de l'é_poux a_do_ré la main de l'é_poux a_do_ré
_ré de fleurs pa_ré l'é_pouse a re_çu, rougissan_te rougissante la main de l'é_poux a_do_ré la main de l'é_poux a_do_re
_tel de fleurs pa_ré l'é_pouse a re_çu, rougis_san_te la main de l'é_poux a_do_ré la main de l'é_poux a_do_ré
SOLO.
pp vocalisé
a a a a
SOLO.
ppp
De l'hymen graci_eux sym_bo_le, Dé_jà l'an_neau s'est é_chan_gé; Du prê_tre dé_jà la pa_ro_le A bé_ni l'a_
SOLO.
De l'hymen graci_eux sym_bo_le, Dé_jà l'an_neau s'est é_chan_gé; Du prê_tre dé_jà la pa_ro_le A bé_ni l'a_
SOLO.
De l'hymen graci_eux sym_bo_le, Dé_jà l'an_neau s'est é_chan_gé; Du prê_tre de_jà la pa_ro_le A bé_ni l'a_
TUTTI.
ff
Qu'il est doux, le ser_ment su_prême, Pi_
_mour par_ta_gé Qu'il est doux, le ser_ment su_prême, Sous ce dô_me, pi
_mour par_ta_gé Qu'il est doux, le ser_ment su_prême, Sous ce dô_me, pi_eux a_bri, pi_
_mour par_ta_gé Qu'il est doux, le ser_ment su_prême, Sous ce dô_me, pi_eux a_bri, sous ce dôme, pi_
mf
_eux a_bri, Pronon_cé par la voix qu'on aime qu'on aime, Et par les anges recueil_li! et par les anges re_cueil_li! Qu'il
_eux a_bri, Prononcé par la voix qu'on ai_me, Et par les an_ges re_cueil_li! et par les an_ges re_cueil_li! Qu'il
_eux a_bri, Prononcé par la voix qu'on ai_me, qu'on aime, Et par les an_ges re_cueil_li! et par les an_ges re_cueil_li! Qu'il
_eux a_bri, Prononcé par la voix qu'on ai_me, Et par les an_ges re_cueil_li! et par les an_ges re_cueil_li! Qu'il
ff
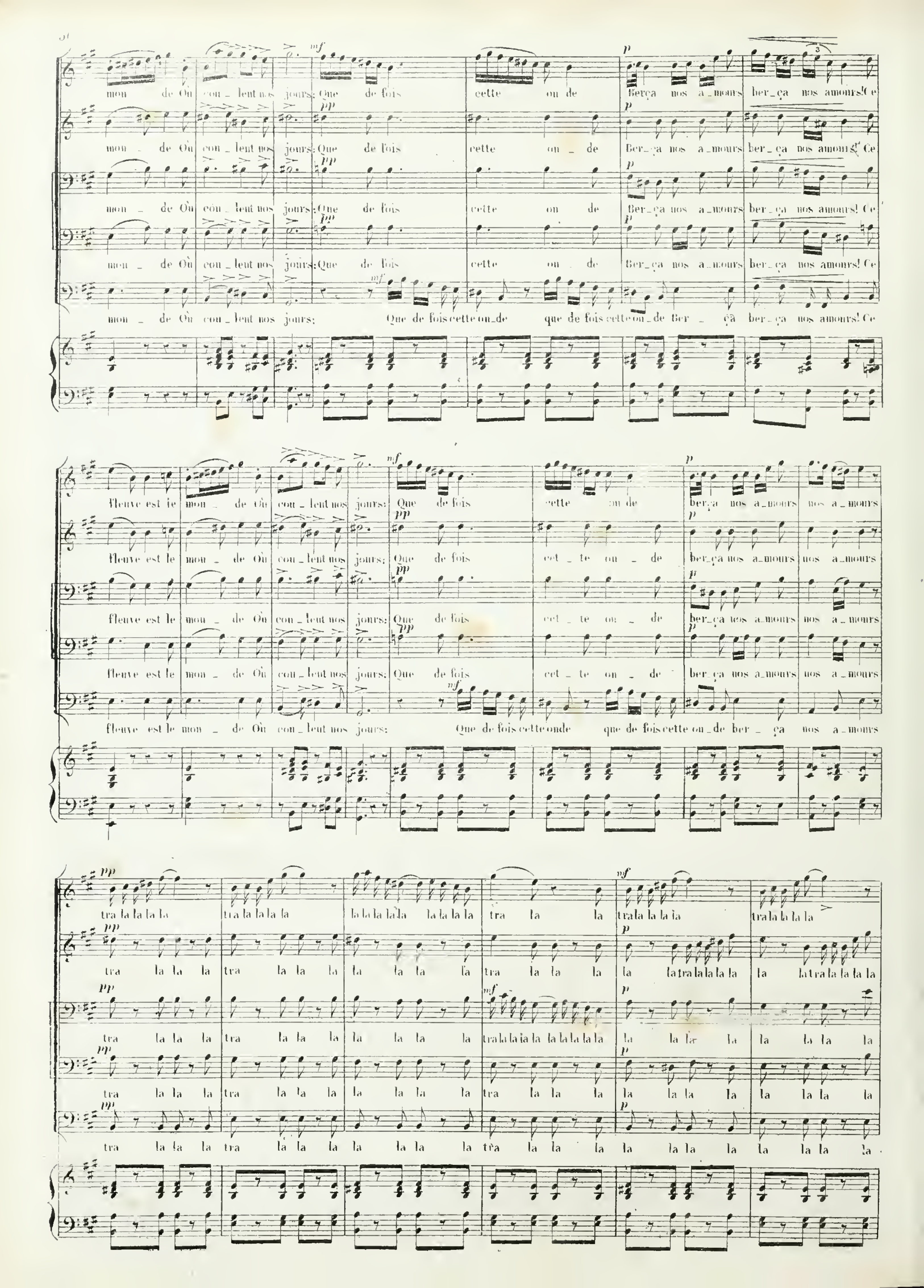

est doux, le serment suprême, Pi_eux a_bri, Prononcé par la
est doux, le serment suprême, Sous ce dôme, pieux a_bri, Prononcé par la
est doux, le serment suprême, Sous ce dôme, pi_eux a_bri pi eux a_bri, Prononcé par la
est doux, le serment suprême, Sous ce dôme, pi_eux a bri sous ce dôme pi_eux a_bri, Prononcé par la
voix qu'on aime, qu'on aime, Et par les anges recueil_li! et par les anges re_cueil_li qu'il est doux le serment suprême
voix qu'on ai_me Et par les anges recueil_li! et par les anges re_cueil_li qu'il est doux le serment suprême
voix qu'on ai_me qu'on aime Et par les an_ges recueil_li! et par les an_ges re_cueil_li Qu'il est
voix qu'on ai_me Et par les an_ges re_cueil_li! et par les an_ges re_cueil_li Qu'il est
sous ce dô_me pi_eux a_bri, sous ce dô_me pi_eux a_bri sous ce dô_me pi_eux a_bri pi_eux a_
sous ce dô_me pi_eux a_bri, sous ce dôme pi_eux a_bri sous ce dô_me pi_eux a_bri pi_eux a_bri, pi_eux a_
doux ce serment su_prê_me sous ce dô_me pi_eux a_bri, qu'il est doux ce ser_ment su_prê_me sous ce dô_me pi_eux a_
doux ce ser_ment su_prê_me sous ce dô_me pi_eux a_bri, qu'il est doux ce ser_ment su_prê_me sous ce dô_me pi_eux a_
rallentando e morendo jusqu'à la fin.
_bri, prononcé par la voix qu'on ai_me et par les anges et par les an_ges re_cueil_li!
_bri, prononcé par la voix qu'on ai_me et par les an_ges re_cueil_li
_bri, pro_noncé par la voix qu'on ai_me par la voix qu'on ai_me et par les an_ges par les an_ges re_cueil_li
rallentando e morendo jusqu'à la fin.
_bri, pro_noncé par la voix qu'on ai_me par la voix qu'on ai_me et par les an_ges et par les anges recueilli
Ped.

CHANT DES BATELIERS.

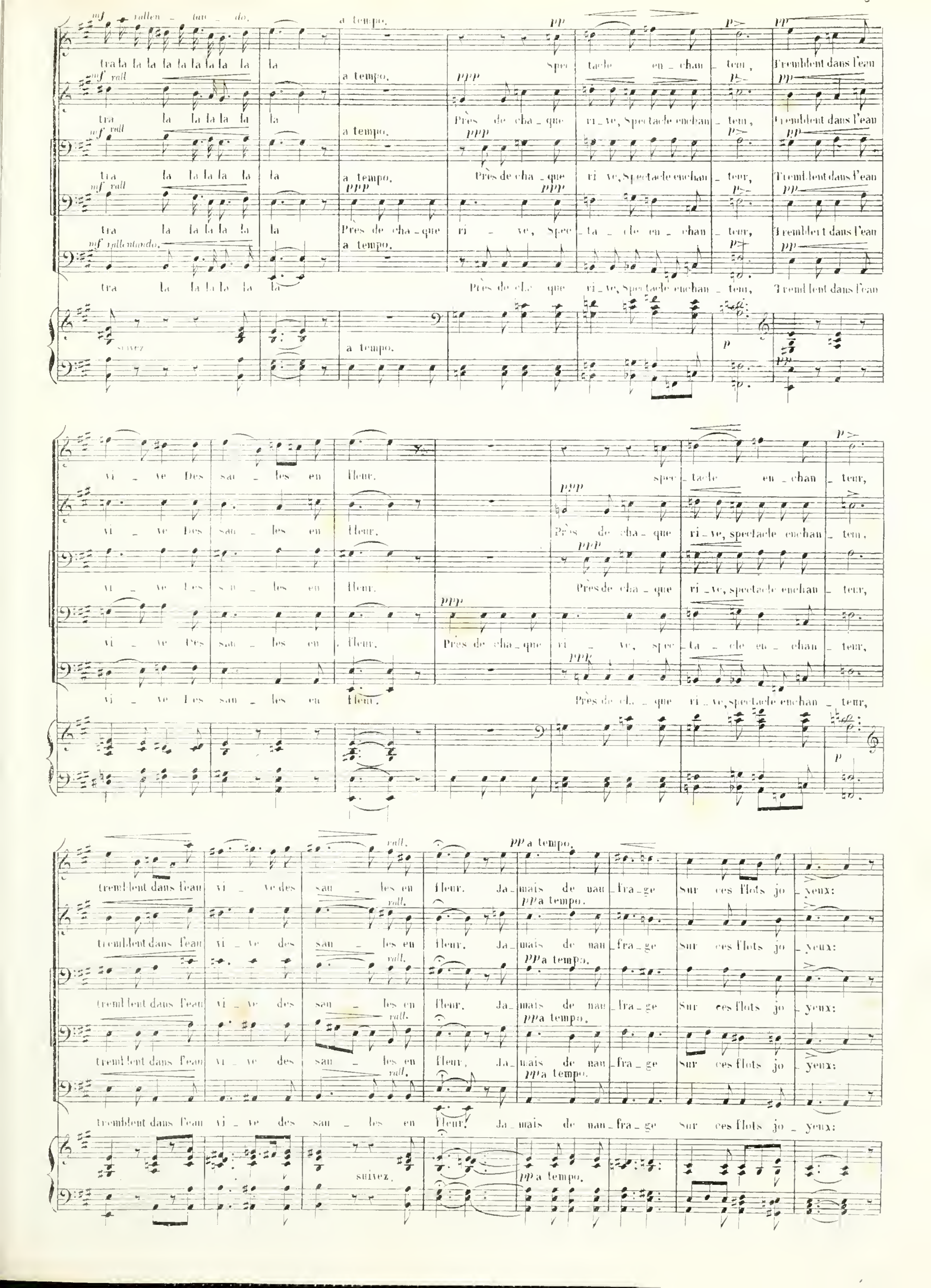
Paroles de FRANCIS MAILLAN. Musique de GEORGES KASTNER.

Le *chant des Bateliers*, écrit à cinq parties, pourrait fort bien être exécuté par cinq voix seulement; mais il faudrait ici cinq voix sympathiques, flexibles et légères, d'un timbre pur et brillant. Toutefois les sociétés chorales qui comptent dans leur sein un plus grand nombre de solistes doués de voix semblables, pourront doubler ou tripler les parties de cette composition comme bon leur semblera. Une exécution tantôt douce et suave, tantôt pleine de *brio* et d'entrain, est nécessaire pour interpréter convenablement le *Chant des Bateliers*. La partie du premier Ténor exige surtout une grande souplesse d'organe, ainsi que l'habitude des traits et des passages rapides. En général l'ensemble vocal devra être bien fondu, et les voix se suivre de front avec le même élan et la même légèreté. Cette dernière observation s'applique principalement au *tra la la* qui termine chaque couplet. On fera bien ressortir le contraste de ce dernier avec le thème *Sur ces eaux tranquilles* et avec le passage chanté très pianissimo *Près de chaque rive*, lesquels doivent être dits en sons liés et soutenus, avec un profond sentiment de calme et de sérénité.
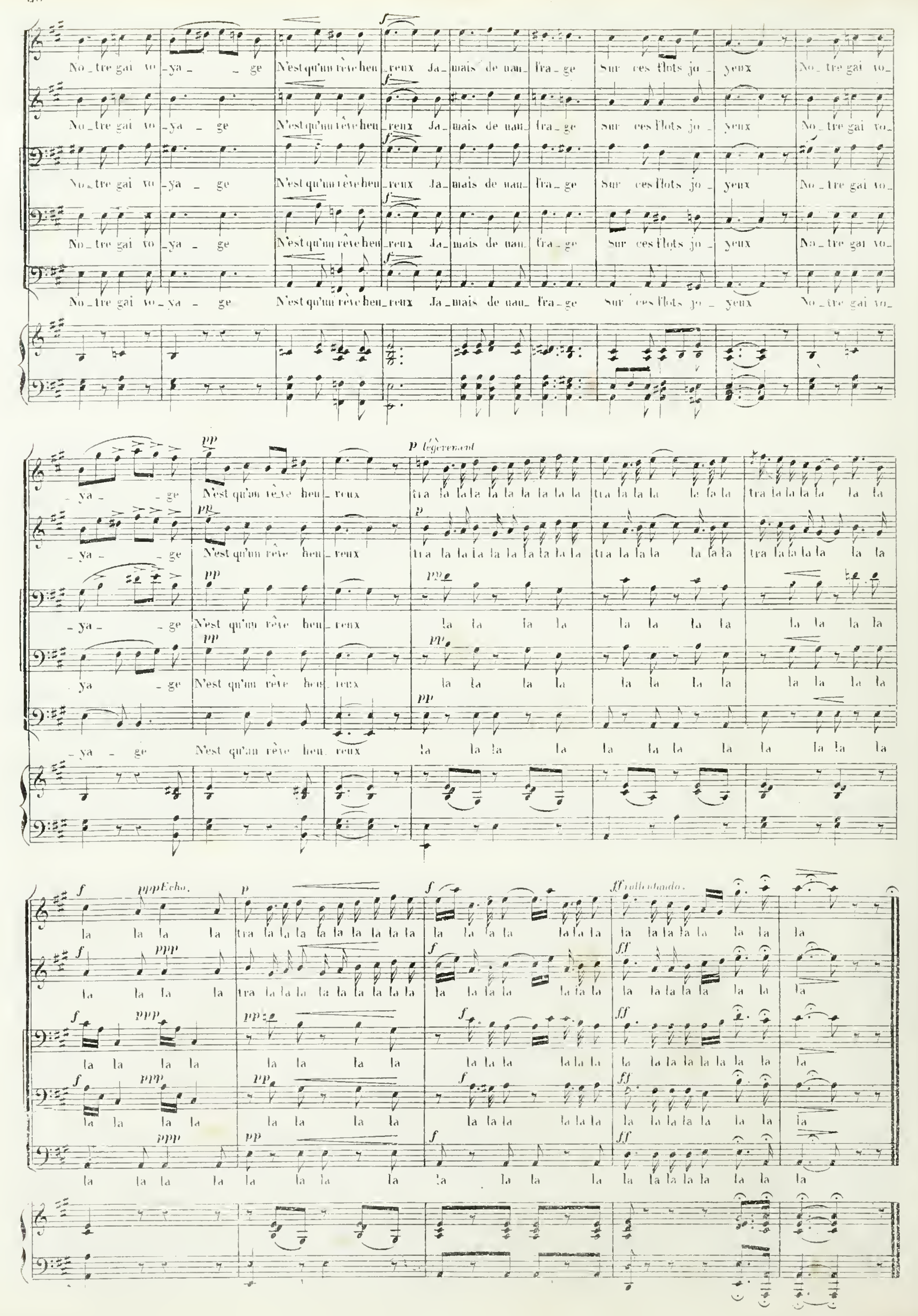




mon de Où coulent nos jours: Que de fois cette onde Berça nos amours ber_ça nos amours! Ce
Que de fois cette onde que de fois cette onde Ber_ça ber_ça nos amours! Ce
fleuve est le mon_de Où cou_lent nos jours: Que de fois cette onde ber_ça nos a_mours nos a_mours
tra la la la la



mf rallentando. a tempo.
tra la la la la la la la la la la
Spectacle enchanteur, Tremblent dans l'eau
Près de chaque rive, Spectacle enchanteur, Tremblent dans l'eau
suivez
a tempo.
vive Des saules en fleur.
Près de chaque rive, spectacle enchanteur,
tremblent dans l'eau vive des saules en fleur.
rall.
pp a tempo.
Jamais de naufrage Sur ces flots joyeux:
suivez.

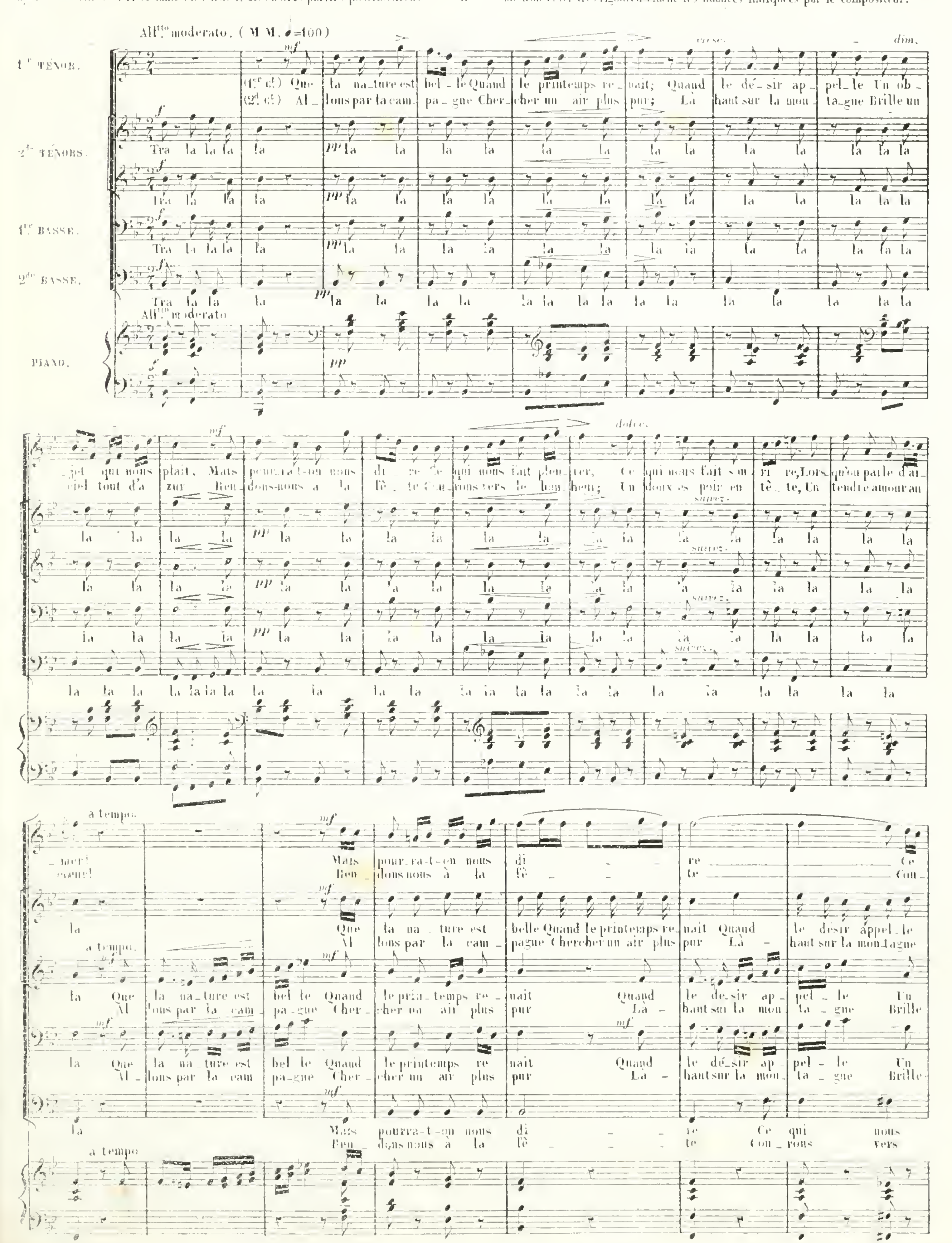

No_tre gai vo_ya_ge N'est qu'un rêve heu_reux Ja_mais de nau_fra_ge Sur ces flots jo_yeux
N'est qu'un rêve heu_reux
p légèrement
tra la la la la la la la la la
pp
pp
ppp Echo.
f
p
ff rallentando.
la la la
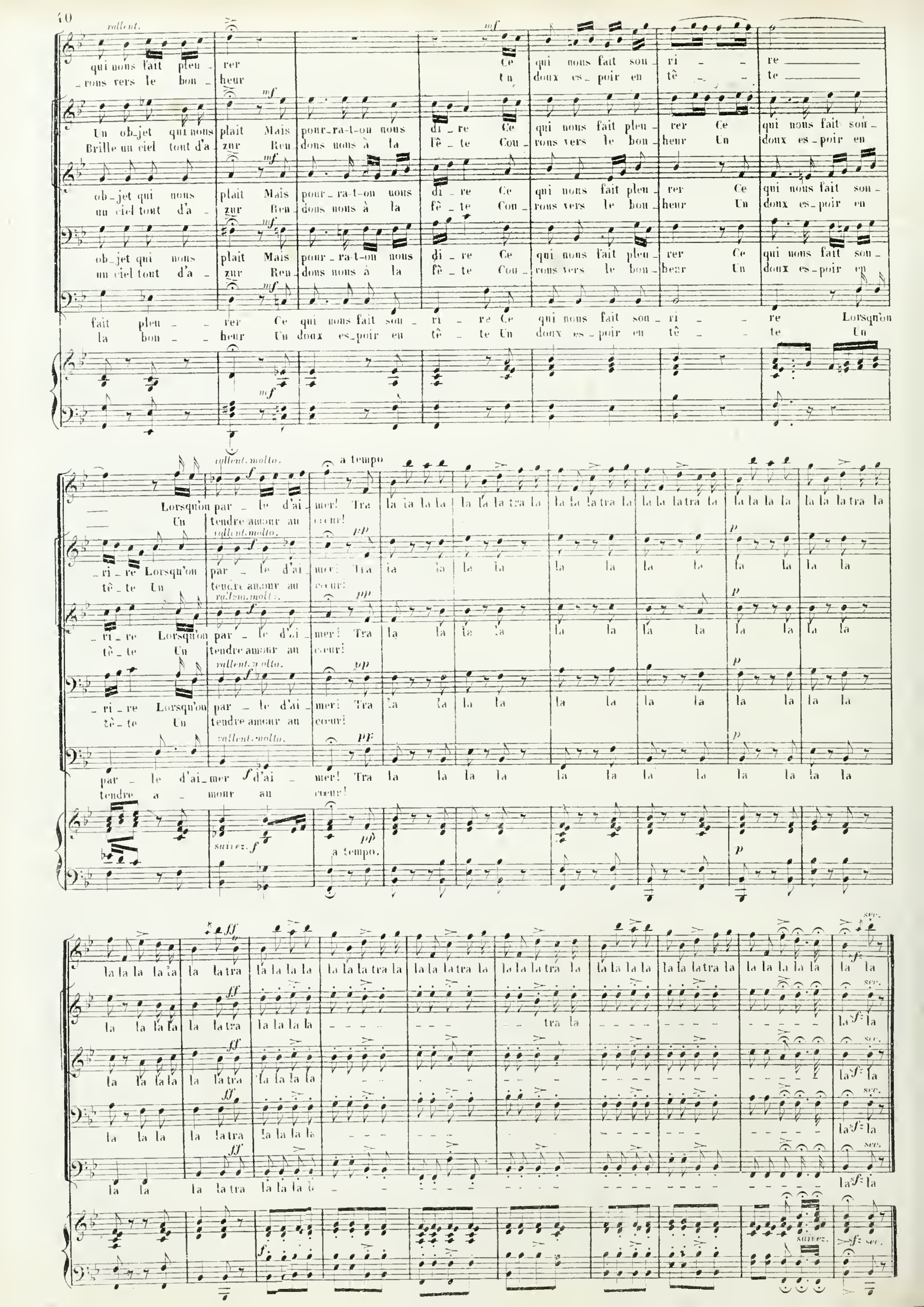
PRIMAVERA

TYROLIENNE.

Paroles de LEON MALHERBE. Musique de GEORGES KASTNER

Cette Tyrolienne est écrite pour cinq voix. En tout cas la première partie confiée au premier Ténor, doit être chantée par une seule personne ayant une belle voix et sachant bien *iodler*. Les autres parties pourraient être doublées, si on le désirait, mais alors il faudrait les gouverner de telle sorte qu'elles ne couvrissent jamais le chant principal. Pour cela il serait indispensable d'observer très rigoureusement les nuances indiquées par le compositeur.
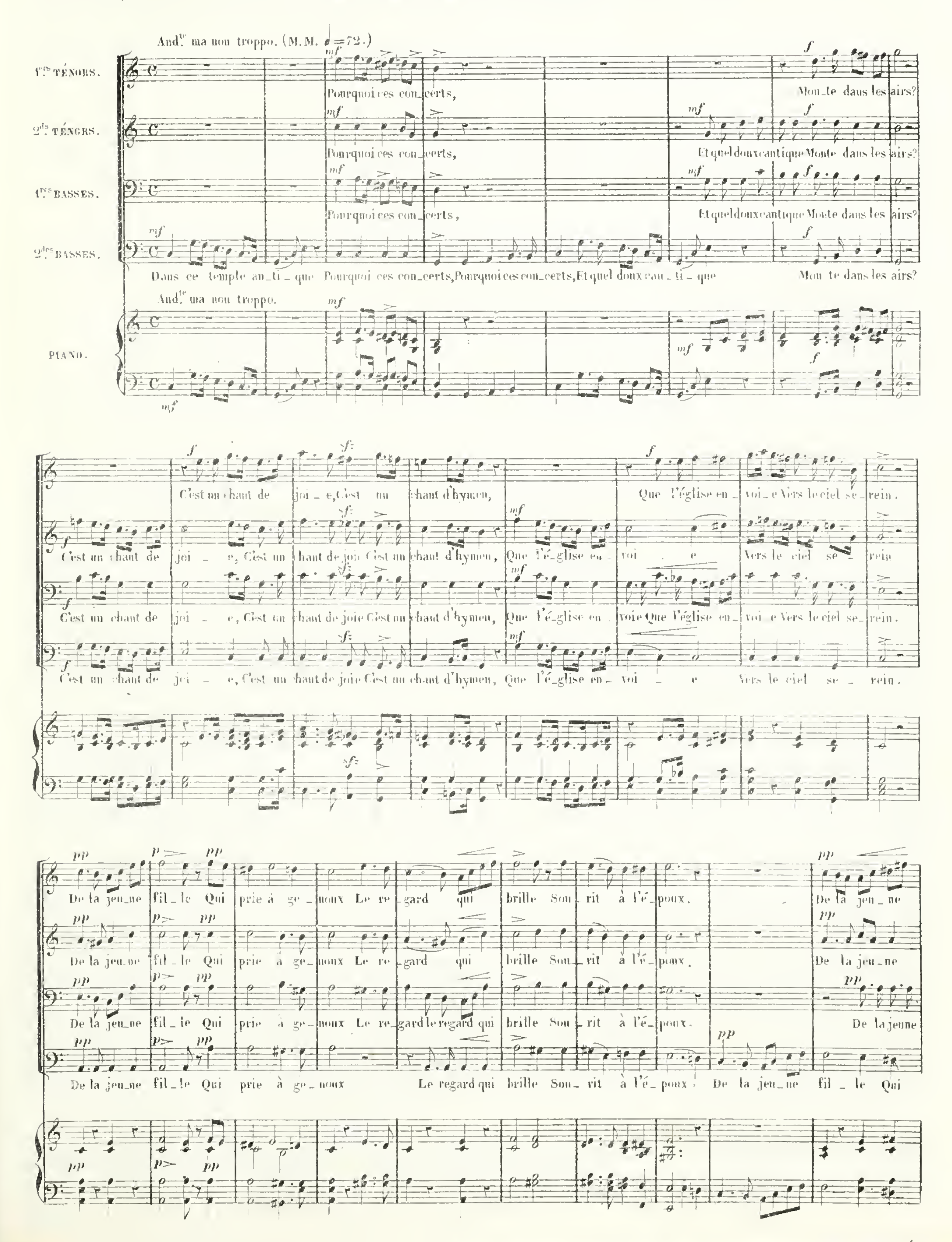



rallent.
mf
qui nous fait pleu_rer Ce qui nous fait sou_ri_re
_rons vers le bon_heur Un doux es_poir en tê_te
Un ob_jet qui nous plait Mais pour_ra_t_on nous di_re Ce qui nous fait pleu_rer Ce qui nous fait sou_
Brille un ciel tout d'a_zur Ren_dons nous à la fê_te Cou_rons vers le bon_heur Un doux es_poir en
ob_jet qui nous plait Mais pour_ra_t_on nous di_re Ce qui nous fait pleu_rer Ce qui nous fait sou_
un ciel tout d'a_zur Ren_dons nous à la fê_te Cou_rons vers le bon_heur Un doux es_poir en
fait pleu_rer Ce qui nous fait sou_ri_re Ce qui nous fait sou_ri_re Lorsqu'on
la bon_heur Un doux es_poir en tê_te Un doux es_poir en tê_te Un
rallent. molto.
a tempo
f
pp
p
Lorsqu'on par_le d'ai_mer! Tra la la la la la la la tra la la la la tra la la la la tra la la la la la la la la tra la
Un tendre amour au cœur!
_ri_re Lorsqu'on par_le d'ai_mer! Tra la la la la la la la la la la la la
tê_te Un tendre amour au cœur!
par_le d'ai_mer f d'ai_mer! Tra la la la la la la la la la la la la
tendre a_mour au cœur!
suivez.
a tempo.
ff
sec.
la la la la la la la tra la la la la la la la tra la la la la tra la la la la tra la la la la la la la tra la la la la la la la la
la la la la la la tra la la la la tra la la sf la
la la la la la la la tra la la la la la sf la
la la la la la la tra la la la la la sf la
la la la la tra la la la la la sf la
suivez.
sf sec.

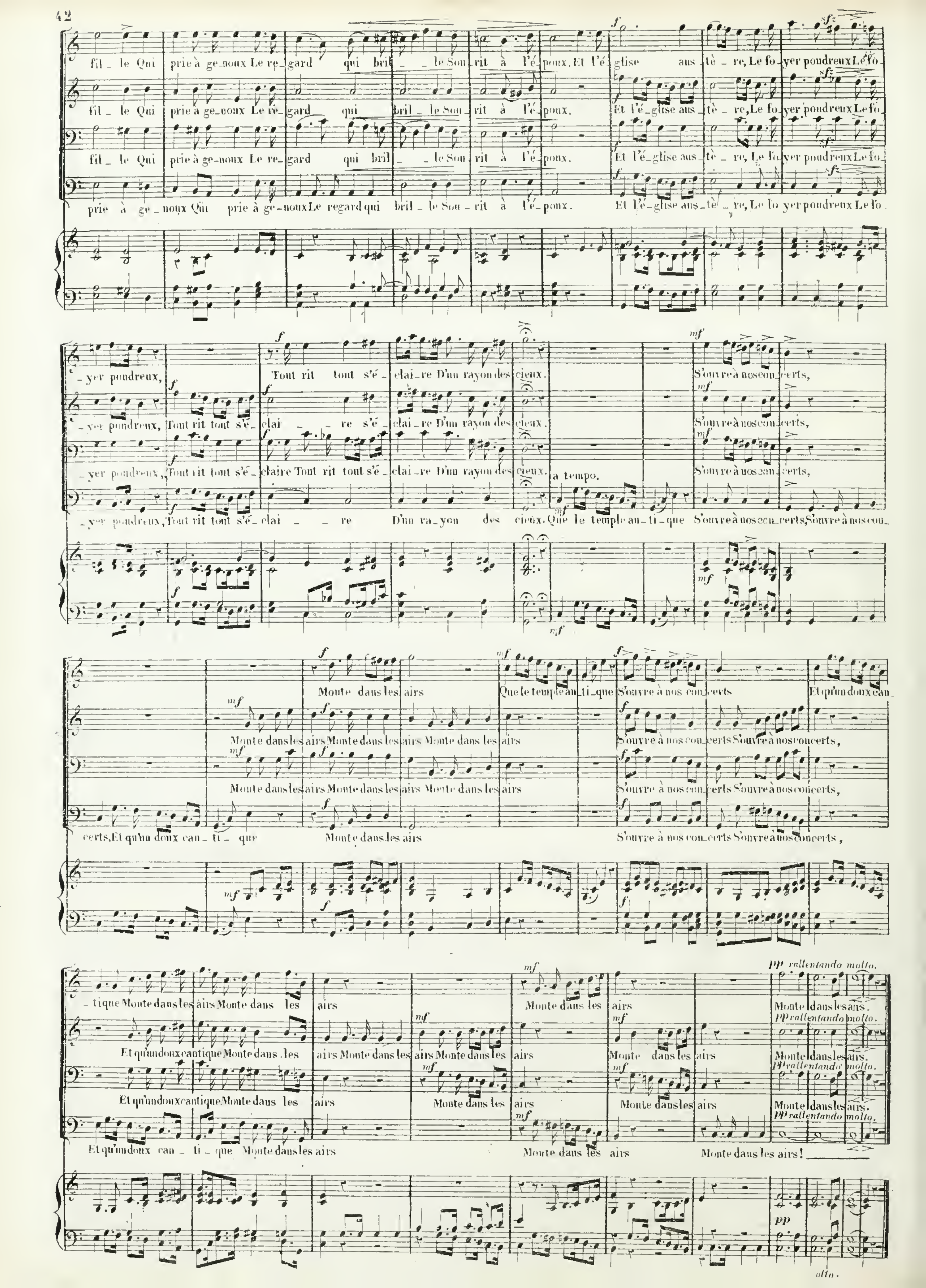
Nº 12.

CHANT D'HYMEN.

Paroles de FRANCIS MAILLAN. Musique de GEORGES KASTNER.

Le Chant d'Hymen réclame un style d'exécution large et soutenu qui réponde caractère religieux et solennel du sujet. Il faudrait seize chanteurs au moins pour dire convenablement ce morceau. Plus le nombre de ceux qui l'interprèteront sera considérable, plus il produira d'effet.




fil _ le Qui prie à ge_noux Le re_gard qui bril _ _ le Sou_rit à l'é_poux. Et l'é_glise aus_tè _ re, Le fo_yer poudreux Le fo_
fil _ le Qui prie à ge_noux Le re_gard qui bril _ le Sou_rit à l'é_poux. Et l'é_glise aus_tè _ re, Le fo_yer poudreux Le fo_
fil _ le Qui prie à ge_noux Le re_gard qui bril _ _ le Sou_rit à l'é_poux. Et l'é_glise aus_tè _ re, Le fo_yer poudreux Le fo_
prie à ge_noux Qui prie à ge_noux Le regard qui bril_le Sou_rit à l'é_poux. Et l'é_glise aus_tè_re, Le fo_yer poudreux Le fo_
_yer poudreux, Tout rit tout s'é_clai_re D'un rayon des cieux. S'ouvre à nos con_certs,
_yer poudreux, Tout rit tout s'é_clai _ _ re s'é_clai_re D'un rayon des cieux. S'ouvre à nos con_certs,
_yer poudreux, Tout rit tout s'é_claire Tout rit tout s'é_clai_re D'un rayon des cieux. S'ouvre à nos con_certs,
a tempo.
_yer poudreux, Tout rit tout s'é_clai _ _ re D'un ra_yon des cieux. Que le temple an_ti_que S'ouvre à nos con_certs, S'ouvre à nos con_
Monte dans les airs Que le temple an_ti_que S'ouvre à nos con_certs Et qu'un doux can_
Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs S'ouvre à nos con_certs S'ouvre à nos concerts,
Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs S'ouvre à nos con_certs S'ouvre à nos concerts,
certs, Et qu'un doux can _ ti _ que Monte dans les airs S'ouvre à nos con_certs S'ouvre à nos concerts,
pp rallentando molto.
_tique Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs.
pp rallentando molto.
Et qu'un doux cantique Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs.
pp rallentando molto.
Et qu'un doux cantique Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs.
pp rallentando molto.
Et qu'un doux can _ ti _ que Monte dans les airs Monte dans les airs Monte dans les airs!

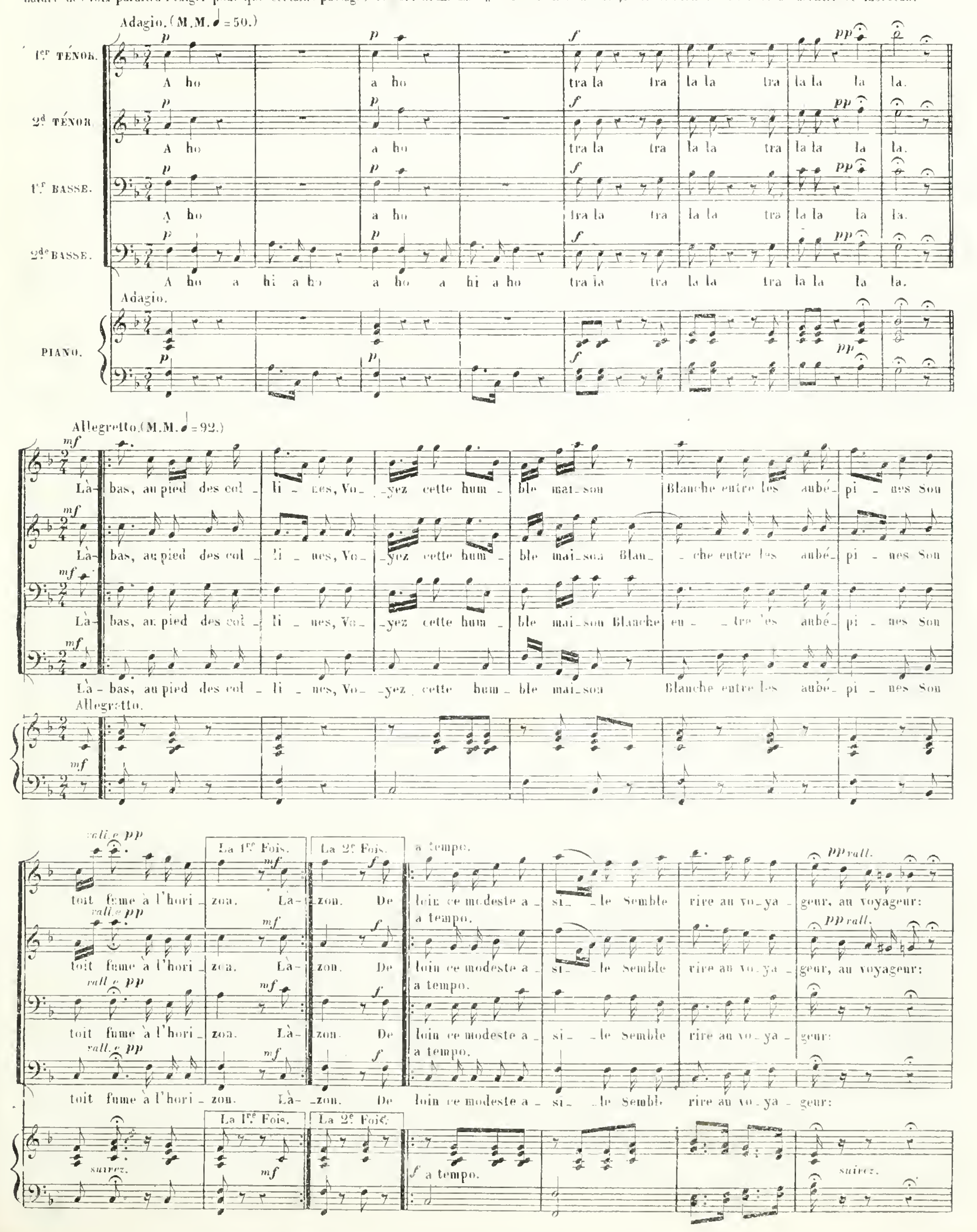
Nº 13.

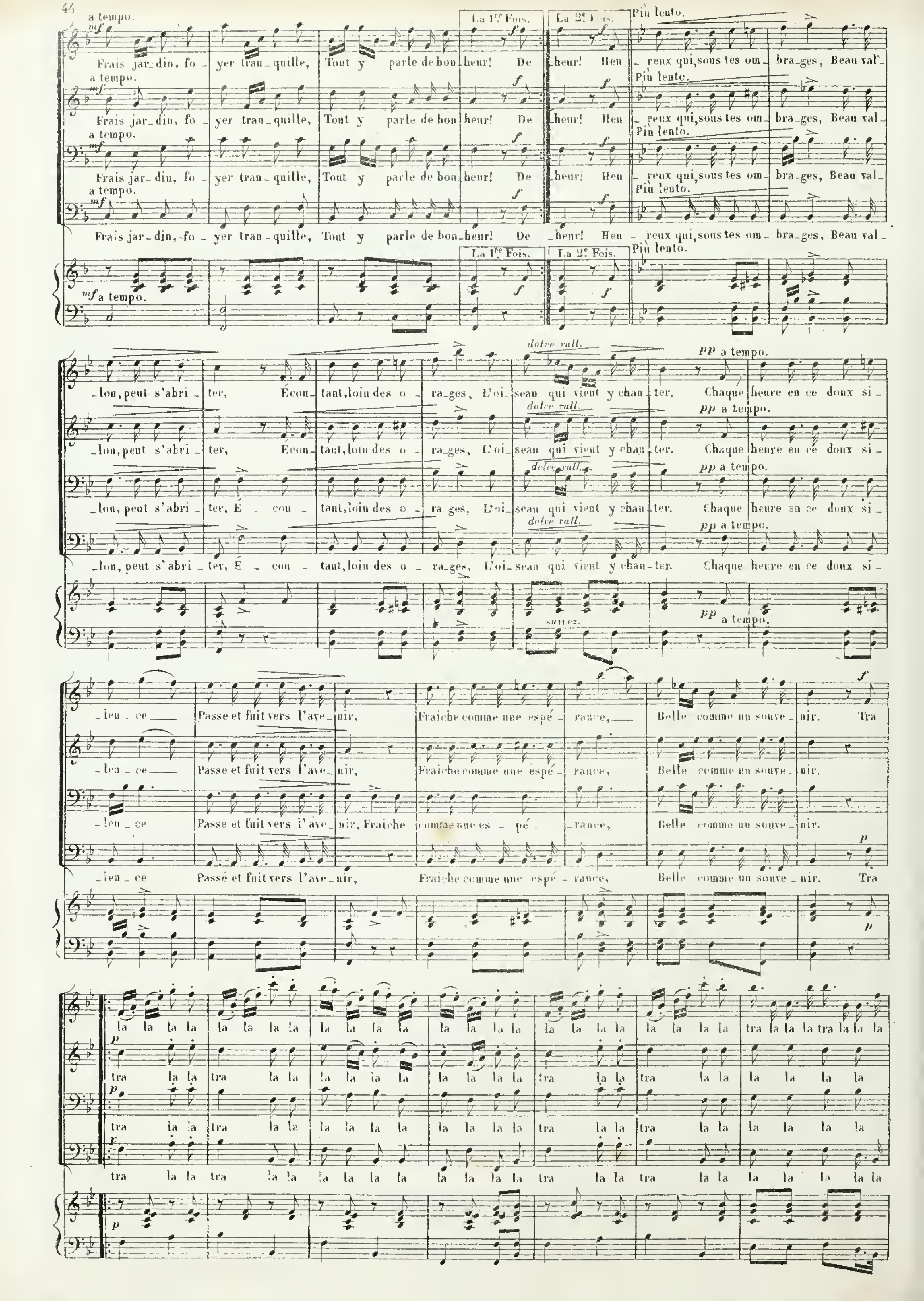
L'ASILE.
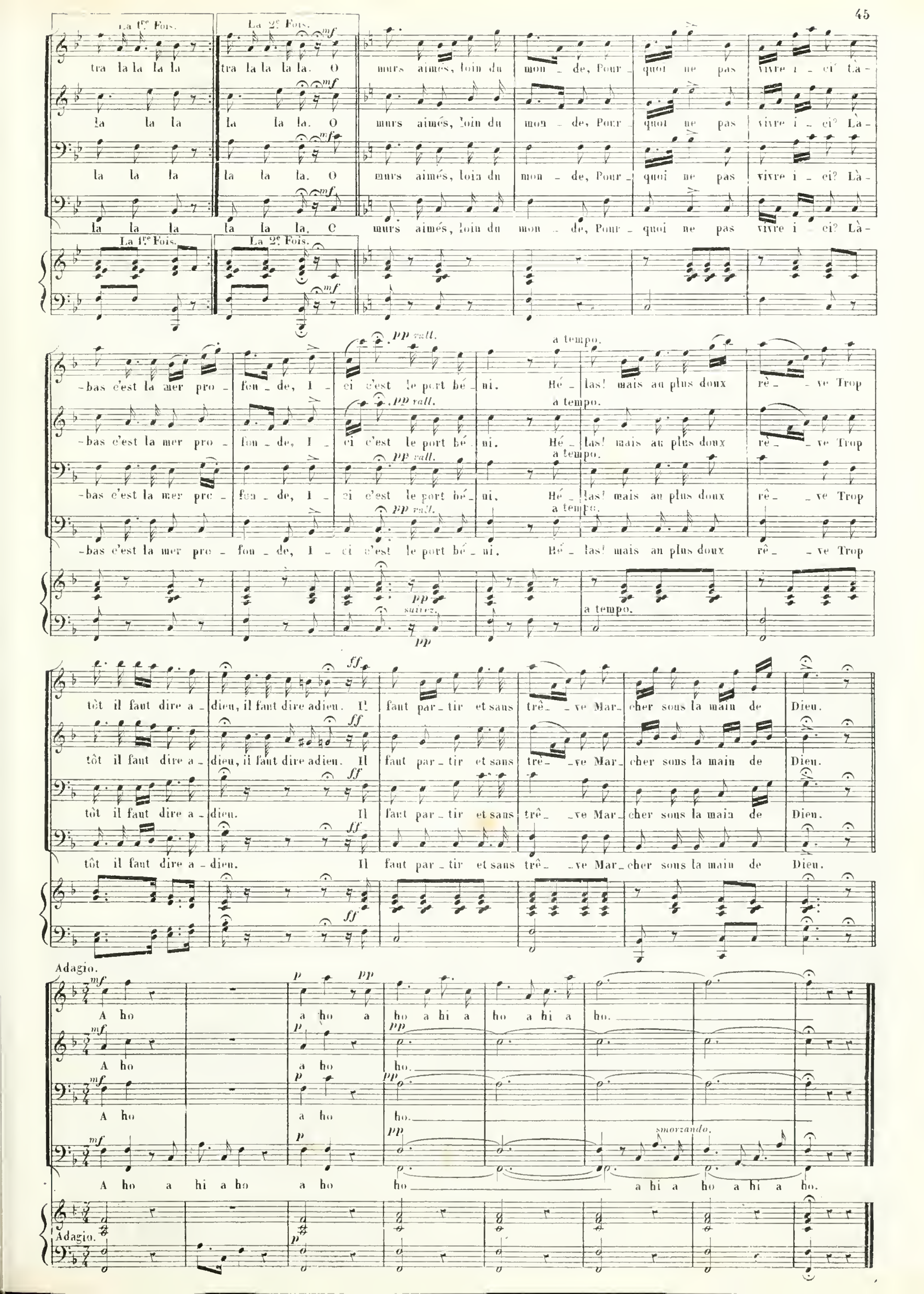
TYROLIENNE.

Paroles de FRANCIS **MAILLAN**. Musique de GEORGES **KASTNER**.

Ce morceau étant un véritable quatuor ne peut être bien dit que par quatre bons solistes. Si l'on en doublait les parties, l'effet en serait manqué. Cependant, à la rigueur, on pourra doubler la seconde basse, lorsque la nature des voix paraitra l'exiger pour que certains passages ressortent mieux. C'est ce que les chanteurs eux-mêmes apprécieront Il importe essentiellement ici que le premier et le second Ténor sachent parfaitement iodler, surtout le Ténor principal. Les personnes qui, sous ce rapport, ne seraient pas assez sûres d'elles-mêmes, feraient bien de renoncer à exécuter ce morceau.




a tempo.
mf
La 1re Fois.
La 2e Fois.
Più lento.
Frais jar_din, fo _ yer tran_quille, Tout y parle de bon_heur! De _heur! Heu _ reux qui, sous tes om_ bra_ges, Beau val_
Frais jar_din, fo _ yer tran_quille, Tout y parle de bon_heur! De _heur! Heu _ reux qui, sous tes om_ bra_ges, Beau val_
Frais jar_din, fo _ yer tran_quille, Tout y parle de bon_heur! De _heur! Heu _ reux qui, sous tes om_ bra_ges, Beau val_
Frais jar_din, fo _ yer tran_quille, Tout y parle de bon_heur! De _heur! Heu _ reux qui, sous tes om_ bra_ges, Beau val_
mf a tempo.
f
dolce rall.
pp a tempo.
_lon, peut s'abri _ ter, Écou_ tant, loin des o _ ra_ges, L'oi_seau qui vient y chan_ter. Chaque heure en ce doux si_
_lon, peut s'abri _ ter, Écou_ tant, loin des o _ ra_ges, L'oi_seau qui vient y chan_ter. Chaque heure en ce doux si_
_lon, peut s'abri _ ter, É _ cou _ tant, loin des o _ ra_ges, L'oi_seau qui vient y chan_ter. Chaque heure en ce doux si_
_lon, peut s'abri _ ter, É _ cou _ tant, loin des o _ ra_ges, L'oi_seau qui vient y chan_ter. Chaque heure en ce doux si_
suivez.
pp a tempo.
_len _ ce Passe et fuit vers l'ave_nir, Fraiche comme une espé_rance, Belle comme un souve_nir. Tra
_len _ ce Passe et fuit vers l'ave_nir, Fraiche comme une espé_rance, Belle comme un souve_nir.
_len _ ce Passe et fuit vers l'ave_nir, Fraiche comme une es _ pé _ rance, Belle comme un souve_nir.
_len _ ce Passe et fuit vers l'ave_nir, Fraiche comme une espé_rance, Belle comme un souve_nir. Tra
f
p
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la tra la la la tra la la la
tra la la tra la la la la la la la la la la tra la la tra la la la la la la
tra la la tra la la la la la la la la la la tra la la tra la la la la la la
tra la la tra la la la la la la la la la la tra la la tra la la la la la la

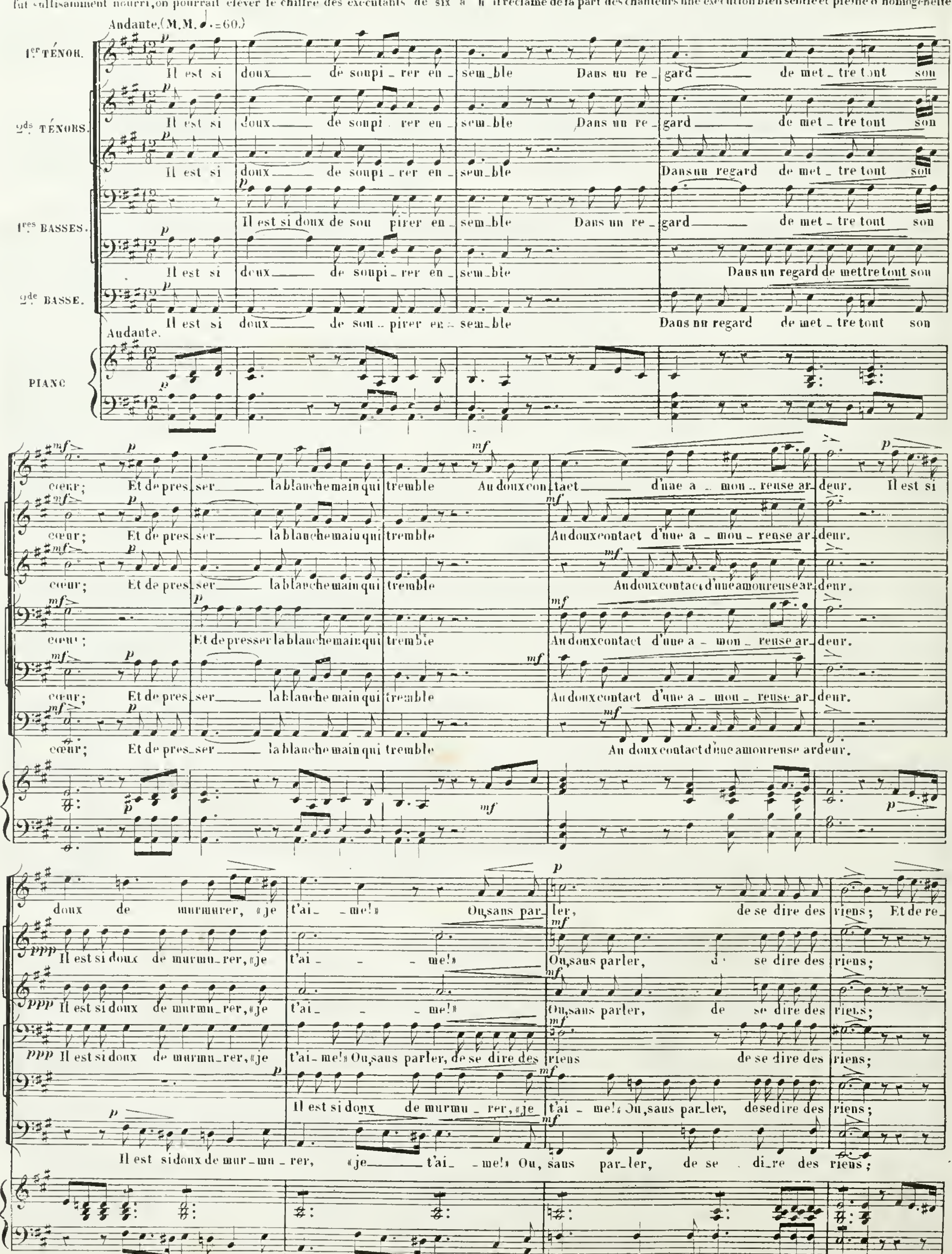

La 1re Fois.
La 2e Fois.
tra la la la la tra la la la la. O murs aimés, loin du mon_de, Pour_quoi ne pas vivre i_ci? Là-
la la la la la la. O murs aimés, loin du mon_de, Pour_quoi ne pas vivre i_ci? Là-
la la la la la la. O murs aimés, loin du mon_de, Pour_quoi ne pas vivre i_ci? Là-
la la la la la la. O murs aimés, loin du mon_de, Pour_quoi ne pas vivre i_ci? Là-
pp rall.
a tempo.
-bas c'est la mer pro_fon_de, I_ci c'est le port bé_ni. Hé_las! mais au plus doux rê_ve Trop
suivez.
tôt il faut dire a_dieu, il faut dire adieu. Il faut par_tir et sans trê_ve Mar_cher sous la main de Dieu.
tôt il faut dire a_dieu. Il faut par_tir et sans trê_ve Mar_cher sous la main de Dieu.
ff
Adagio.
mf
A ho a ho a ho a hi a ho a hi a ho.
A ho a ho ho.
A ho a hi a ho a ho ho a hi a ho a hi a ho.
smorzando.

N.° 14.

PENSÉES D'AMOUR.

Paroles de LÉON **MALHERBE**. Musique de GEORGES **KASTNER**.

Le compositeur désirerait que ce morceau fût exécuté tel qu'il est écrit, c'est-à-dire comme sextuor, et que les parties n'y fussent point doublées. Six chanteurs possédant de belles voix, connaissant à fond la pratique de leur art, excellant pour le fini des nuances et *phrasant* avec goût sauraient le mieux rendre ici ses intentions. Toutefois, si les voix n'avaient pas assez de volume et d'éclat pour que l'ensemble fût suffisamment nourri, on pourrait élever le chiffre des exécutants de six à douze, mais il serait à désirer qu'on s'en tînt là. De grandes masses ne vaudraient rien ici, sauf dans quelques passages qui doivent être donnés *fortissimo* et que tout directeur de société chorale saura facilement trouver lui-même. Dans ces passages on sera libre de renforcer plus ou moins l'ensemble en doublant ou même en triplant les parties. Le style de cette composition est tout à fait concertant; il réclame de la part des chanteurs une exécution bien sentie et pleine d'homogénéité.



mf rallentando. a tempo.
_prendre en sou_ri_ant son thê_me Pour_ ob_tenir le plus sacré des biens.

ppp mf rallentando. a tempo.
Et de reprendre en sou_ri_ant son thê_ _ _me Pour obtenir le plus sacré des biens.

ppp mf rallentando. a tempo.
Et de reprendre en sou_ri_ant son thê_ _ _me Pour obtenir le plus sacré des biens.

ppp mf rallentando. a tempo.
Et de reprendre en sou_ri_ant son thê_me Pour obtenir le plus sacré des biens le plus sacré des biens.

p mf rallentando. a tempo.
Et de reprendre en sou_ri_ant son thê_me Pour obtenir le plus sacré des biens.

p mf rallentando. a tempo.
Et de reprendre en sou_ri_ant son_ thê_me Pour_ ob_tenir le plus sacré des biens. Il est si

suivez. a tempo.

p sf p
Il est si doux de murmurer je_ t'aime! je_ t'ai_ _me!»

pp sf p
Il est si doux de murmurer, «je t'ai_me!» Il est si doux de murmurer, «je t'ai_ _me!»

pp sf p
Il est si doux de murmurer, «je t'ai_me!» Il est si doux de murmurer, «je t'ai_ _me!»

pp sf p
Il est si doux de murmurer, «je t'ai_me!» Il est si doux de murmurer «je t'ai_me! je t'ai_ _me!»

sf p
Il est si doux de murmurer «je t'ai_ _me! je t'ai_ _me!»

sf p sf p sf p
doux_ de mur_murer, «je t'ai_ _ _me!» Il est si doux_ de murmurer «je t'ai_ _me!» Ou, sans par_

ff Pressez.
Ou, sans parler, ou, sans parler, de se di_re des riens; Et de re_

ff Pressez.
Ou, sans parler, de se dire des riens; de se di_re des riens; Et de re_

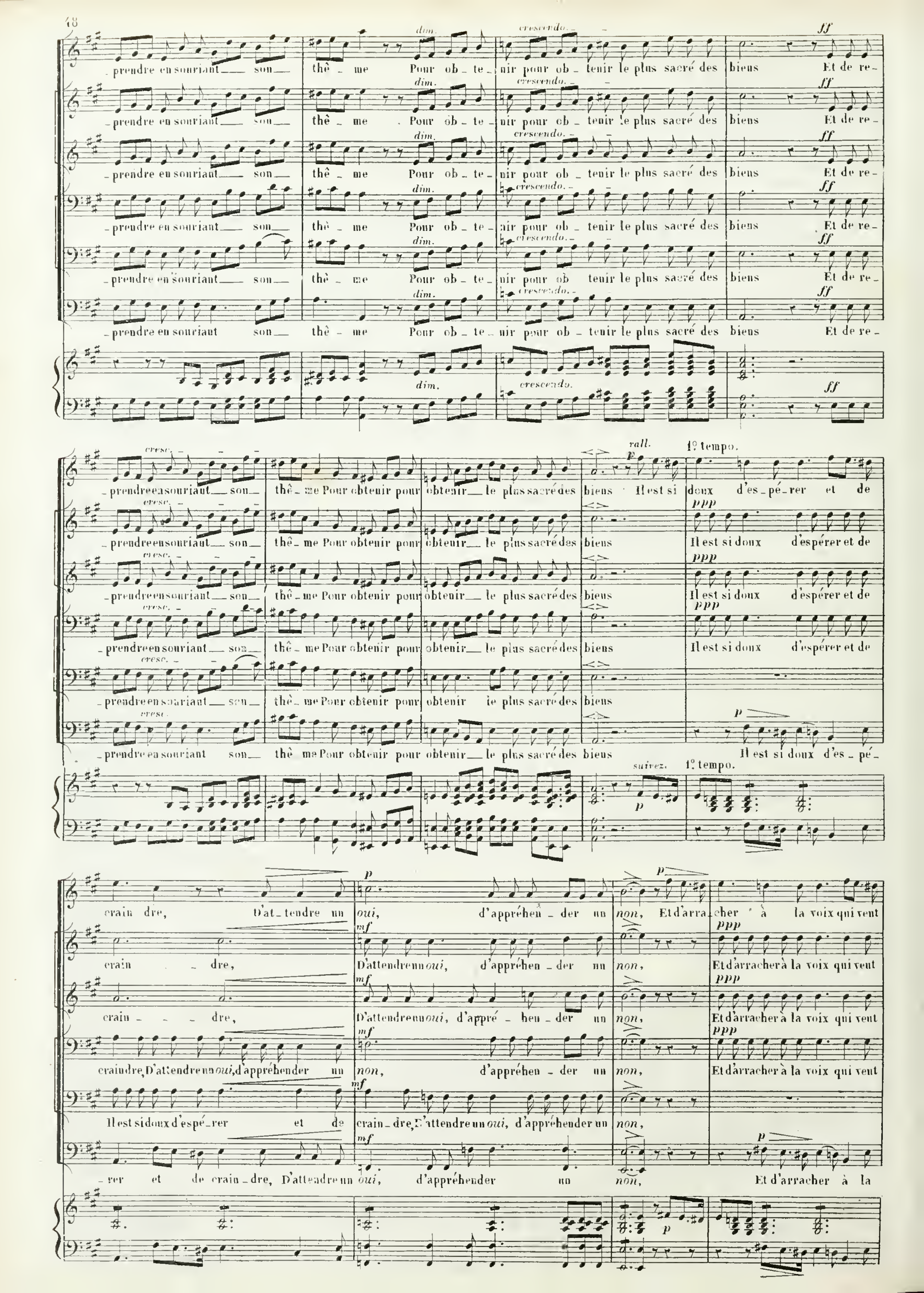
ff Pressez.
Ou, sans par_ler, de se di_re des riens; de se dire des riens; Et de re_

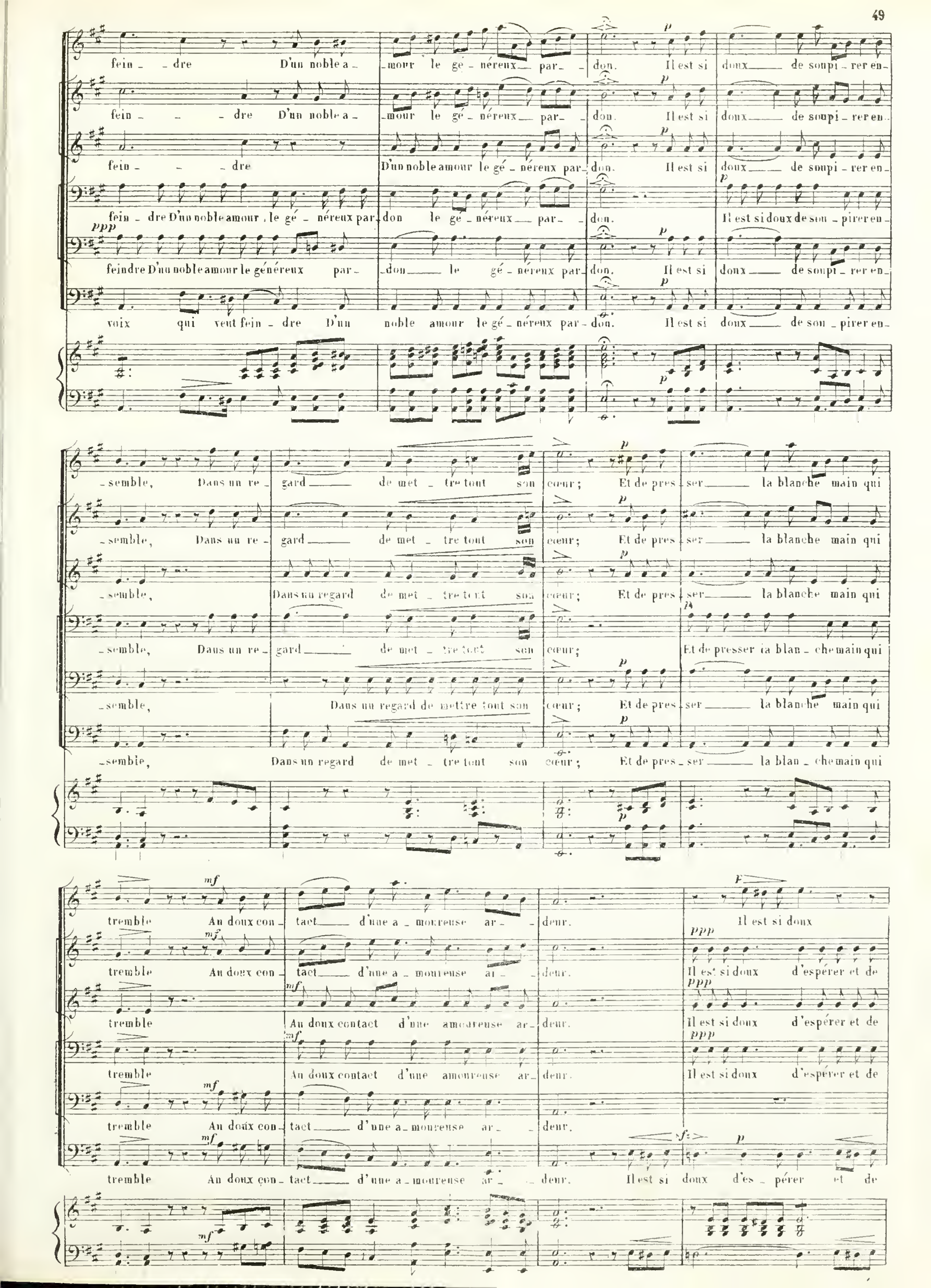
ff Pressez.
Ou, sans parler, de se dire des riens; de se dire des riens; Et de re_
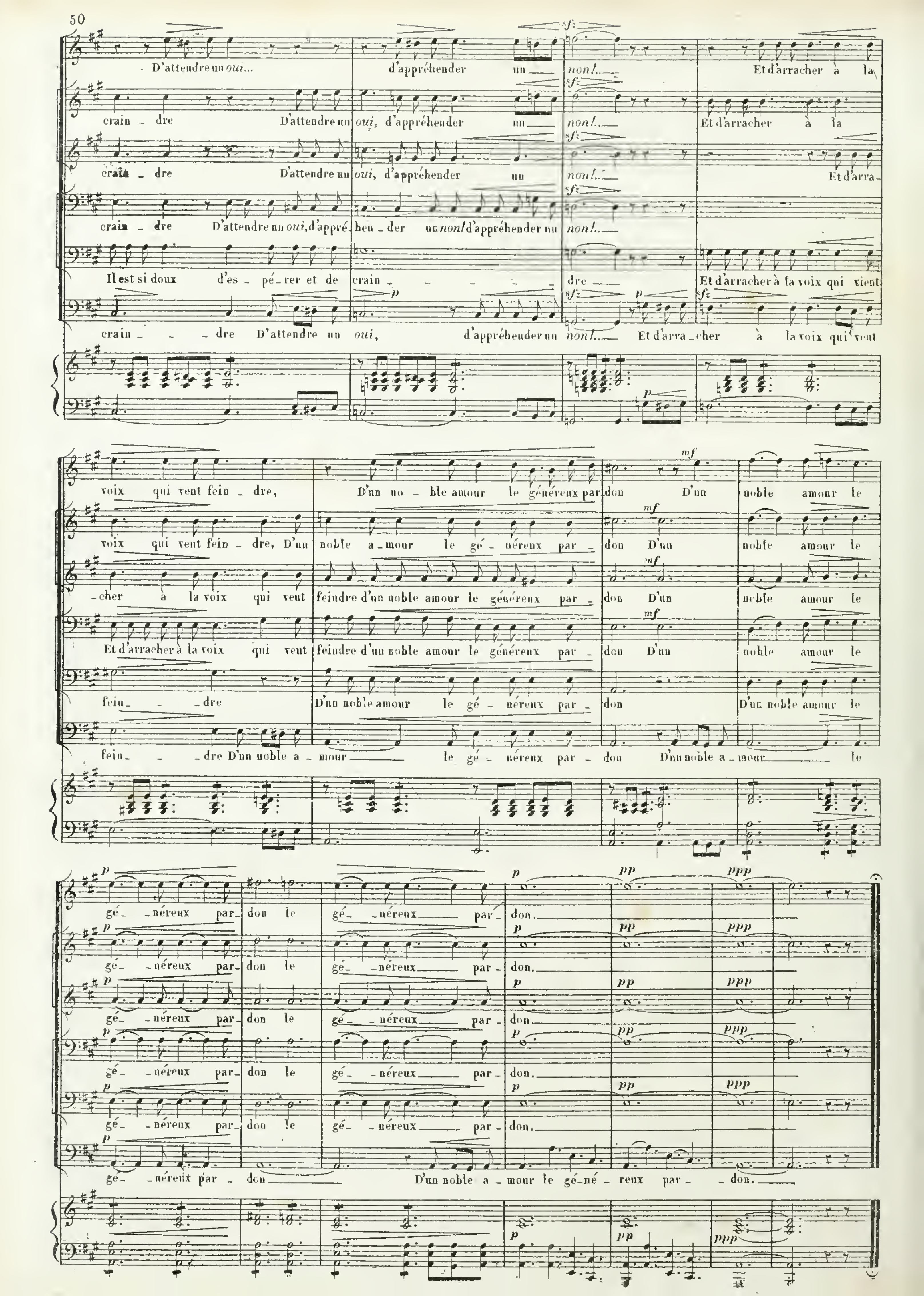
ff Pressez.
Ou, sans parler, de se dire des riens; Ou, sans parler, de se di_re des riens; Et de re

sf sf sf ff Pressez.
_ler, de se di_re des riens; Ou, sans par_ler, de se dire des riens; Et de re_

Pressez.
ff


dim.
crescendo.
ff
prendre en souriant son thê me Pour ob te nir pour ob tenir le plus sacré des biens Et de re
cresc.
prendre en souriant son thê me Pour obtenir pour obtenir le plus sacré des biens
rall.
p
Il est si doux d'es pé rer et de
1° tempo.
ppp
Il est si doux d'espérer et de
Il est si doux d'es pé
suivez.
crain dre, D'at tendre un oui, d'appréhen der un non, Et d'arra cher à la voix qui veut
mf
D'attendre un oui, d'appréhen der un non,
Et d'arracher à la voix qui veut
craindre, D'attendre un oui, d'apprehender un non,
Il est si doux d'espé rer et de crain dre, D'attendre un oui, d'apprehender un non,
rer et de crain dre, D'attendre un oui, d'appréhender un non, Et d'arracher à la


fein _ _ dre D'un noble a _ _ mour le gé _ néreux _ par _ _ don. Il est si doux _ de soupi _ rer en _
fein _ _ _ dre D'un noble a _ _ mour le gé _ néreux _ par _ _ don. Il est si doux _ de soupi _ rer en _
fein _ _ _ dre D'un noble amour le gé _ néreux par _ don. Il est si doux _ de soupi _ rer en _
fein _ dre D'un noble amour , le gé _ néreux par _ don le gé _ néreux _ par _ _ don. Il est si doux de sou _ pirer en _
ppp
feindre D'un noble amour le généreux par _ _ don _ le gé _ néreux par _ don. Il est si doux _ de soupi _ rer en _
voix qui veut fein _ dre D'un noble amour le gé _ néreux par _ don. Il est si doux _ de sou _ pirer en _
_ semble, Dans un re _ gard _ de met _ tre tout son cœur; Et de pres _ ser _ la blanche main qui
_ semble, Dans un re _ gard _ de met _ tre tout son cœur; Et de pres _ ser _ la blanche main qui
_ semble, Dans un regard de met _ tre tout son cœur; Et de pres _ ser _ la blanche main qui
_ semble, Dans un re _ gard _ de met _ tre tout son cœur; Et de presser la blan _ che main qui
_ semble, Dans un regard de mettre tout son cœur; Et de pres _ ser _ la blanche main qui
_ semble, Dans un regard de met _ tre tout son cœur; Et de pres _ ser _ la blan _ che main qui
tremble Au doux con _ tact _ d'une a _ moureuse ar _ _ deur. Il est si doux
tremble Au doux con _ tact _ d'une a _ moureuse ar _ _ deur. Il est si doux d'espérer et de
tremble Au doux contact d'une amoureuse ar _ deur. Il est si doux d'espérer et de
tremble Au doux contact d'une amoureuse ar _ deur. Il est si doux d'espérer et de
tremble Au doux con _ tact _ d'une a _ moureuse ar _ _ deur.
tremble Au doux con _ tact _ d'une a _ moureuse ar _ _ deur. Il est si doux d'es _ pérer et de

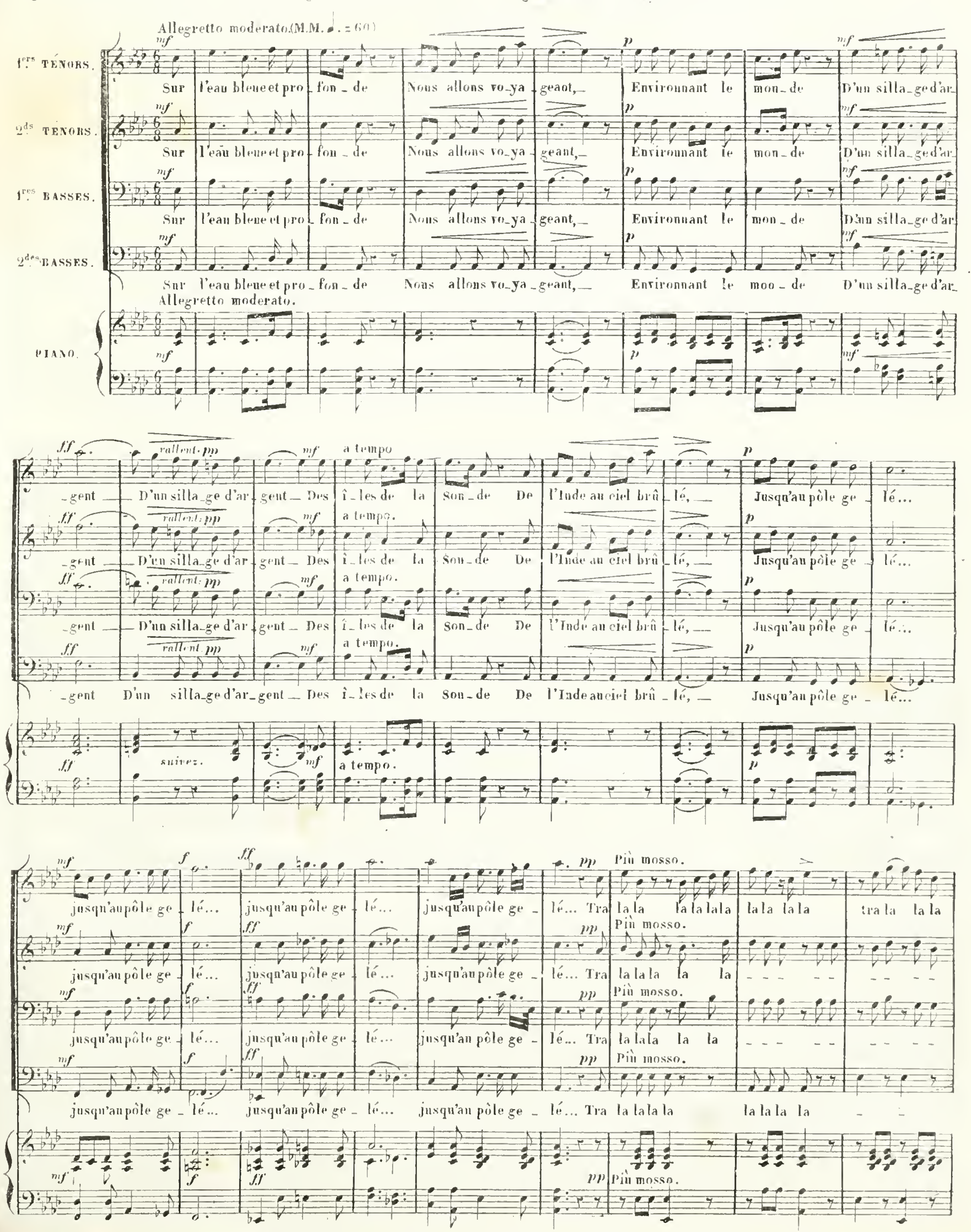

D'attendre un oui... d'appréhender un non!.. Et d'arracher à la
crain - dre D'attendre un oui, d'appréhender un non!.. Et d'arracher à la
crain - dre D'attendre un oui, d'appréhender un non!.. Et d'arra-
crain - dre D'attendre un oui, d'appré- hen - der un non! d'appréhender un non!..
Il est si doux d'es - pé - rer et de crain - - - - - dre Et d'arracher à la voix qui vient
crain - - - dre D'attendre un oui, d'appréhender un non!.. Et d'arra - cher à la voix qui veut
voix qui veut fein - dre, D'un no - ble amour le généreux par don D'un noble amour le
voix qui veut fein - dre, D'un noble a - mour le gé - néreux par - don D'un noble amour le
- cher à la voix qui veut feindre d'un noble amour le généreux par - don D'un noble amour le
Et d'arracher à la voix qui veut feindre d'un noble amour le généreux par - don D'un noble amour le
fein - - dre D'un noble amour le gé - néreux par - don D'un noble amour le
fein - - dre D'un noble a - mour le gé - néreux par - don D'un noble a - mour le
gé - néreux par - don le gé - néreux par - don.
gé - néreux par - don le gé - néreux par - don.
gé - néreux par - don le gé - néreux par - don.
gé - néreux par - don le gé - néreux par - don.
gé - néreux par - don le gé - néreux par - don.
gé - néreux par - don D'un noble a - mour le gé - né - reux par - don.

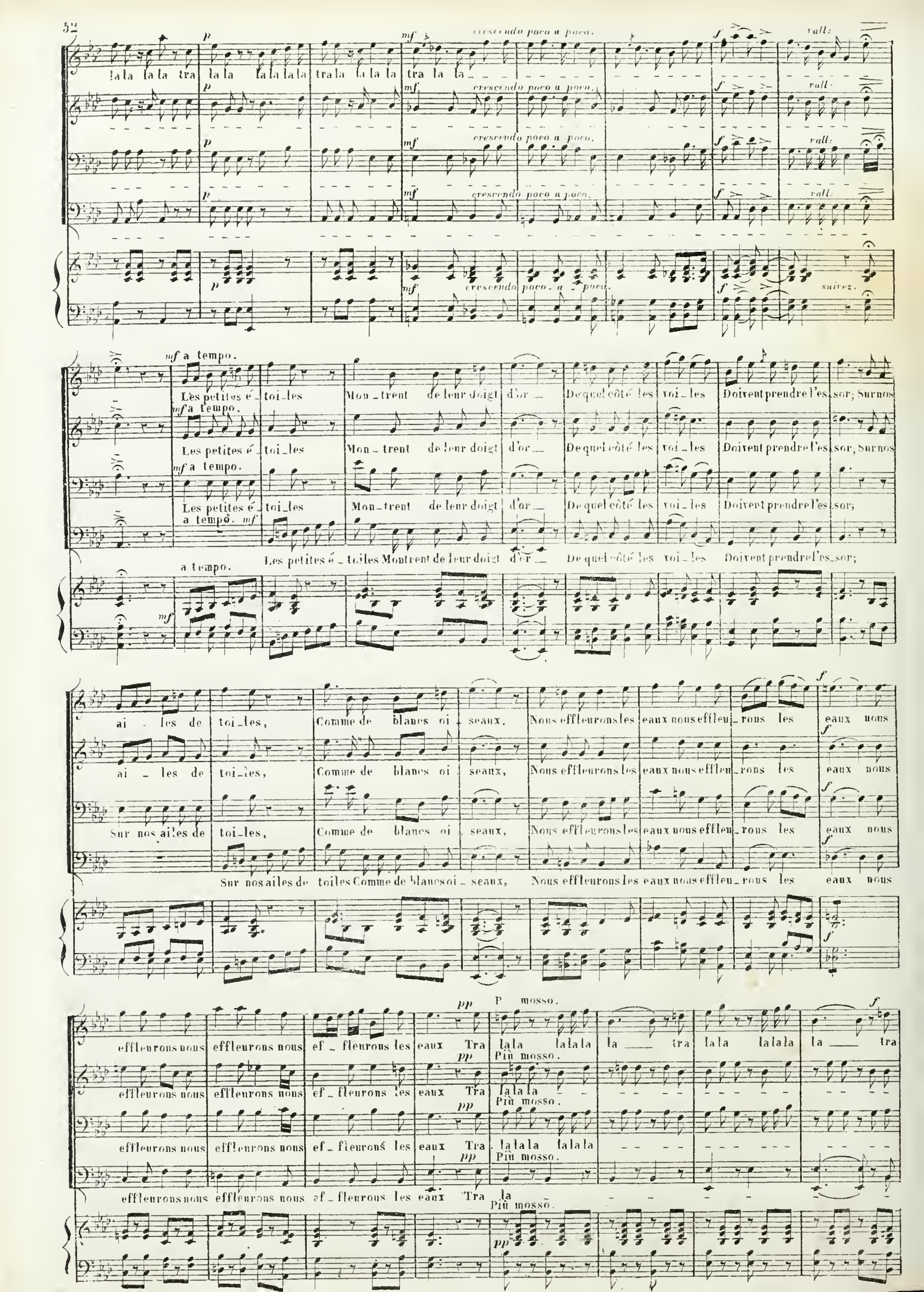
Nº 15.

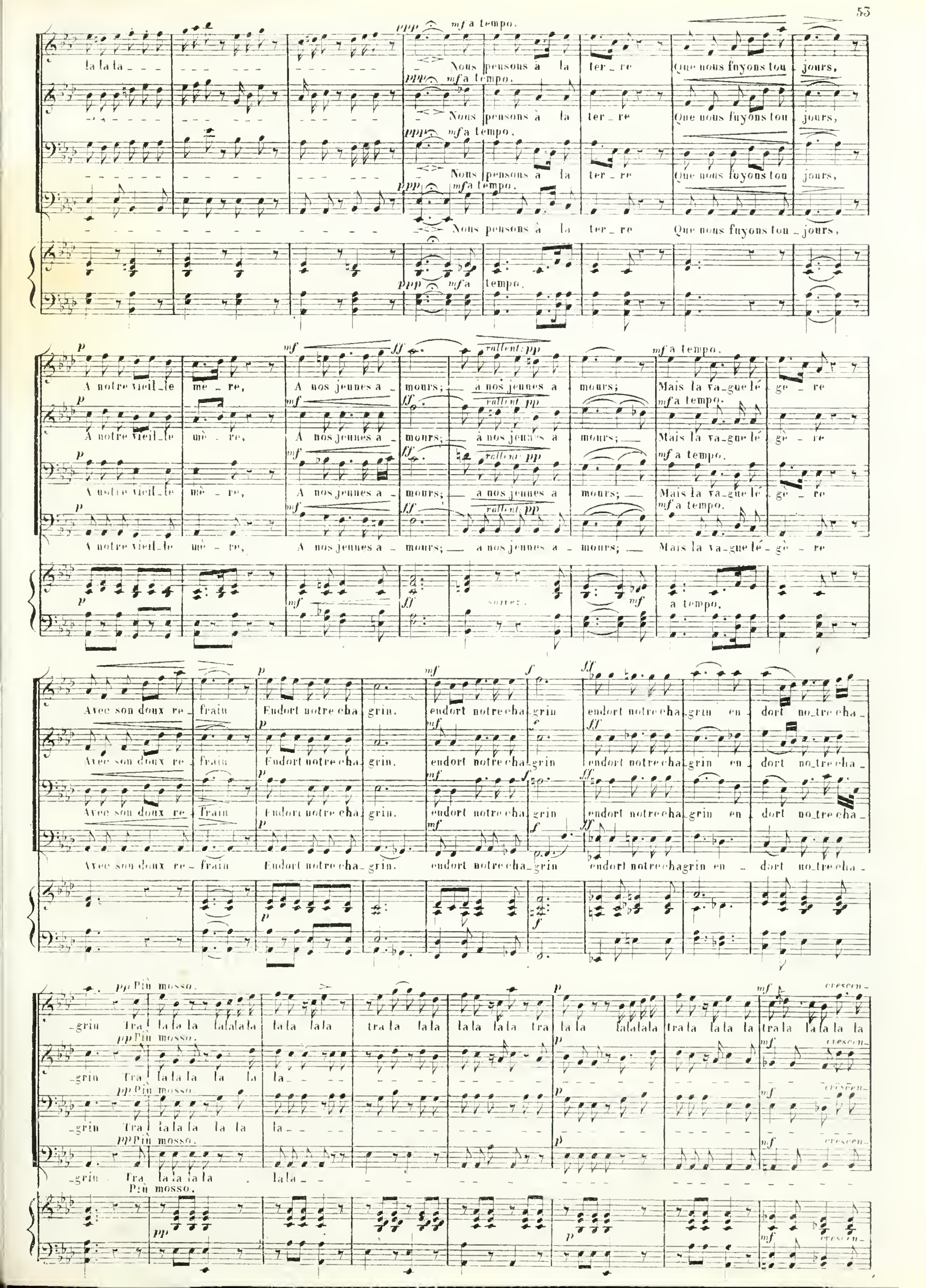
LES MATELOTS.

Paroles de THÉOPHILE GAUTIER. Musique de GEORGES KASTNER.
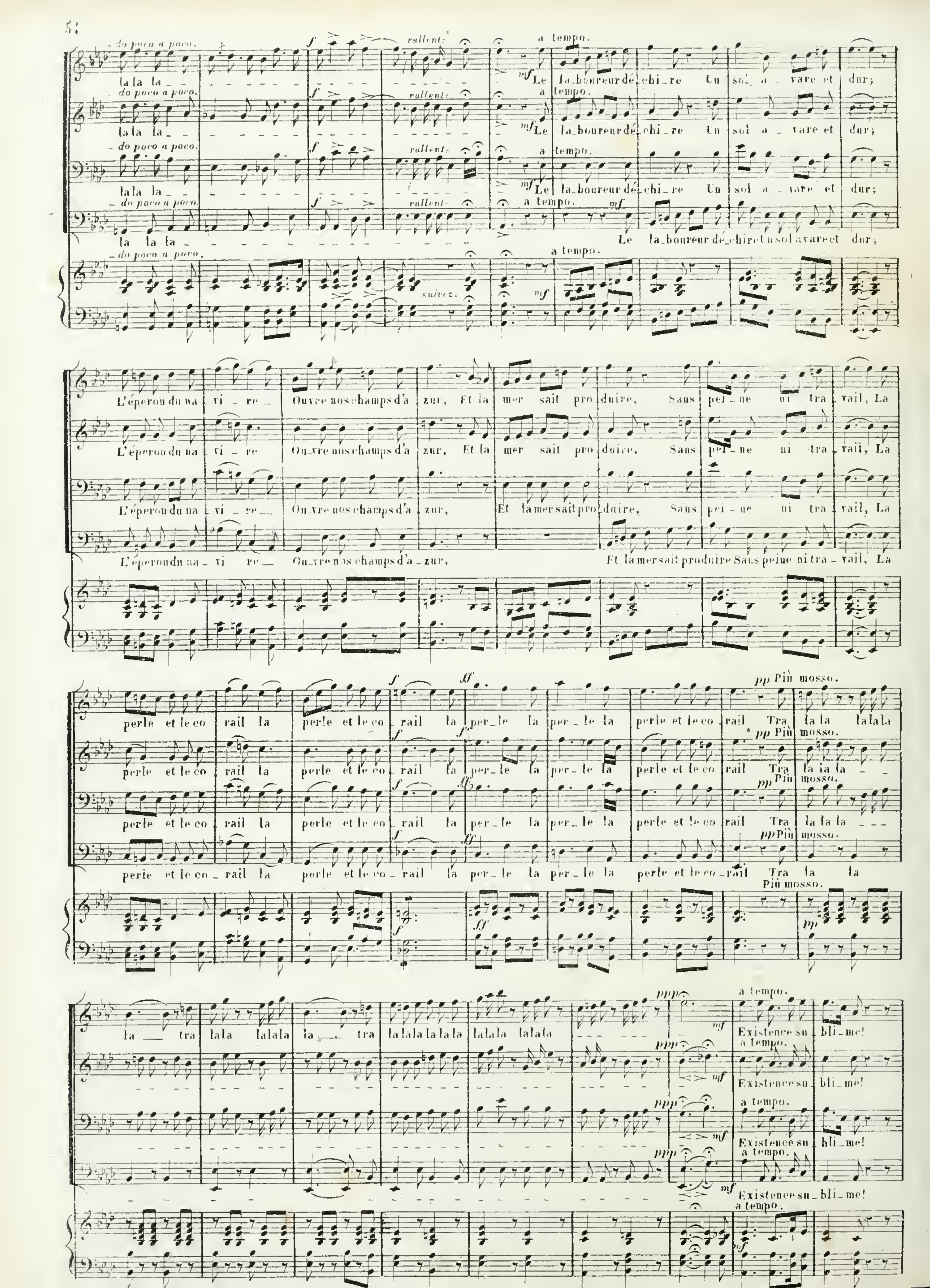
Le nombre des voix à employer dans ce morceau est facultatif; il peut être de quatre, ou bien atteindre un chiffre beaucoup plus élevé. On partagera l'exécution en *Soli* et en *Tutti*, suivant le goût et suivant la masse de chanteurs dont on disposera. Il faudra observer très soigneusement les nuances, et mettre de l'aisance, de la grâce et de la légèreté dans les passages chantés sur les syllabes *tra la la*.

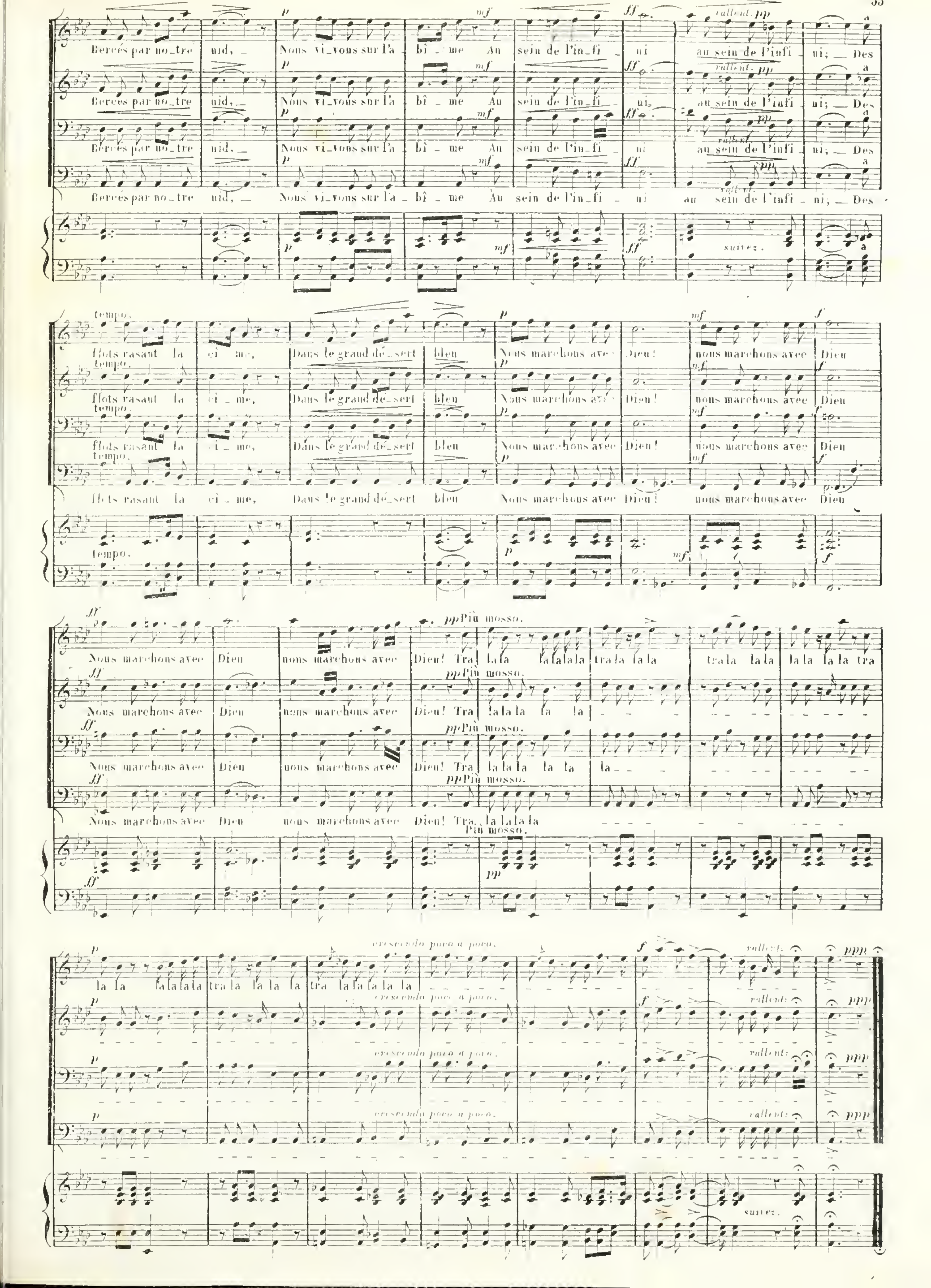



crescendo poco a poco.
rall:
la la la la tra la la la la la la tra la la la la tra la la
crescendo poco - a - poco.
suivez.
a tempo.
Les petites é_toi_les Mon_trent de leur doigt d'or_ De quel côté les voi_les Doivent prendre l'es_sor; Sur nos
ai_les de toi_les, Comme de blancs oi_seaux, Nous effleurons les eaux nous efflen_rons les eaux nous
Sur nos ailes de toiles Comme de blancs oi_seaux,
effleurons nous effleurons nous ef_fleurons les eaux Tra la la la la la la tra la la la la la la tra
Più mosso.



ppp mf a tempo.
la la ta
Nous pensons à la terre Que nous fuyons toujours,
A notre vieille mère, A nos jeunes amours; à nos jeunes amours;
rallent. pp
mf a tempo.
Mais la vague légère
suivez.
a tempo.
Avec son doux refrain Endort notre chagrin, endort notre chagrin endort notre chagrin endort notre chagrin
pp Più mosso.
Tra la la la la la la la la la tra la la la la la la tra la la la tra la la la la la la la tra la la la la la la
crescen-


- do poco a poco.
f
rallent:
a tempo.
mf
la la la
Le laboureur déchire Un sol avare et dur;
suivez.
L'éperon du navire Ouvre nos champs d'azur, Et la mer sait produire, Sans peine ni travail, La
ff
pp Più mosso.
perle et le corail la perle et le corail la per-le la per-le la perle et le corail Tra la la lalala
ppp
la tra lala lalala la tra lalala lalala lalala lalala
Existence sublime!



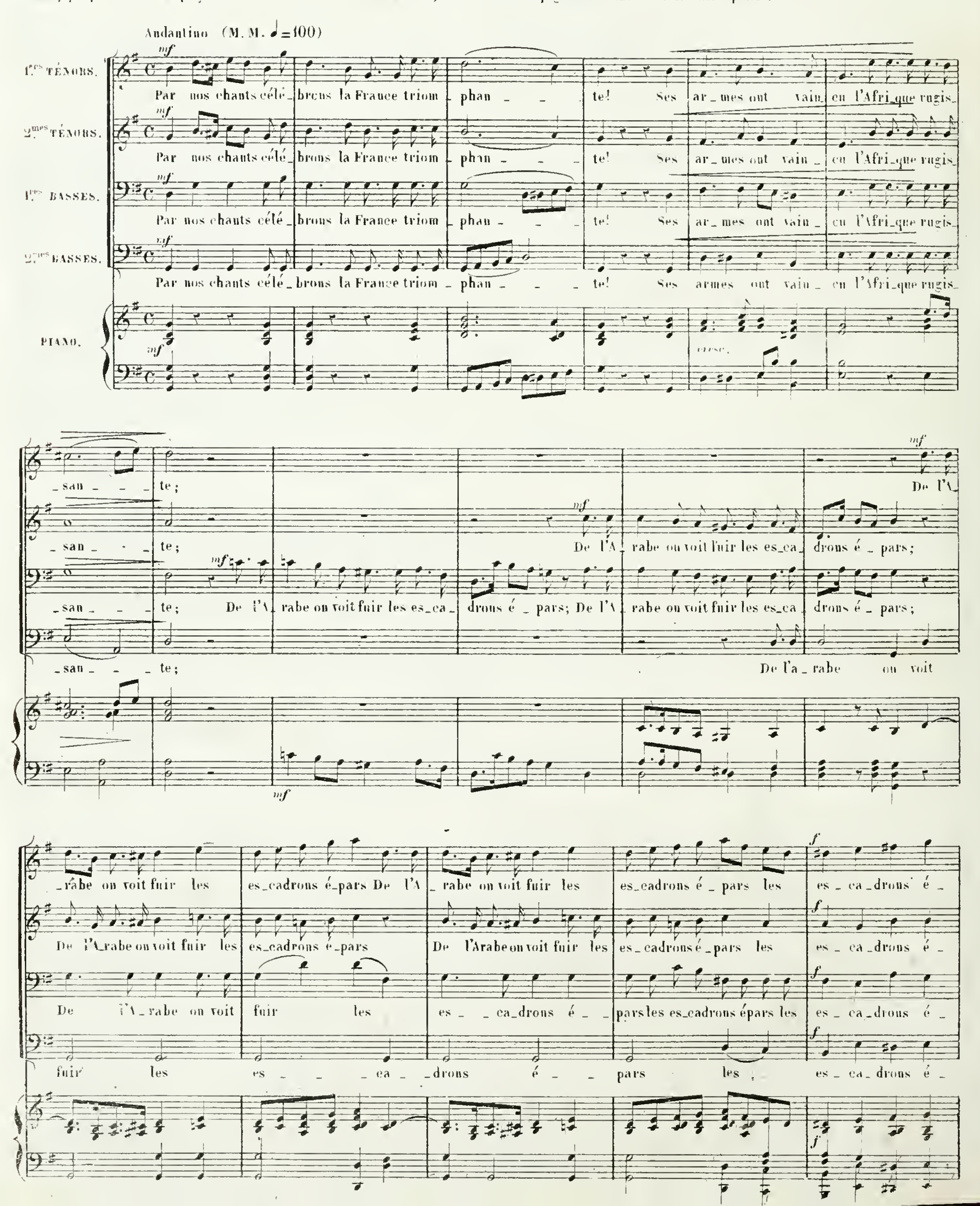
Bercés par no_tre nid, _ Nous vi_vons sur l'a_bî_me Au sein de l'in_fi_ni au sein de l'infi_ni; _ Des
rallent. pp
suivez.
tempo.
flots rasant la ci_me, Dans le grand dé_sert bleu Nous marchons avec Dieu! nous marchons avec Dieu
Nous marchons avec Dieu nous marchons avec Dieu! Tra la la la la la la la tra la la la
Più mosso.
la la la la la la tra la la la la tra la la la la la
crescendo poco a poco.
rallent:
suivez.

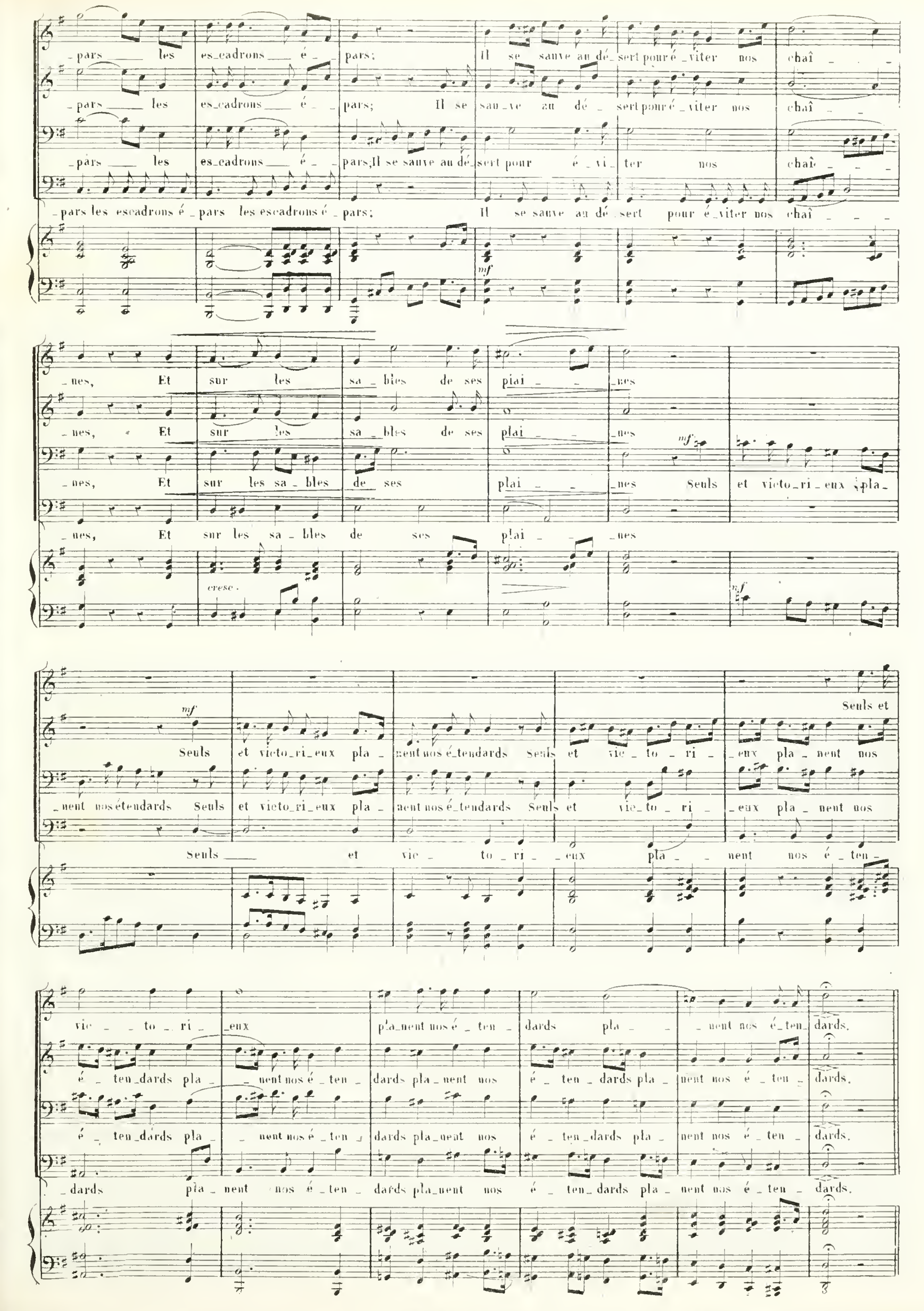
N.° 16.

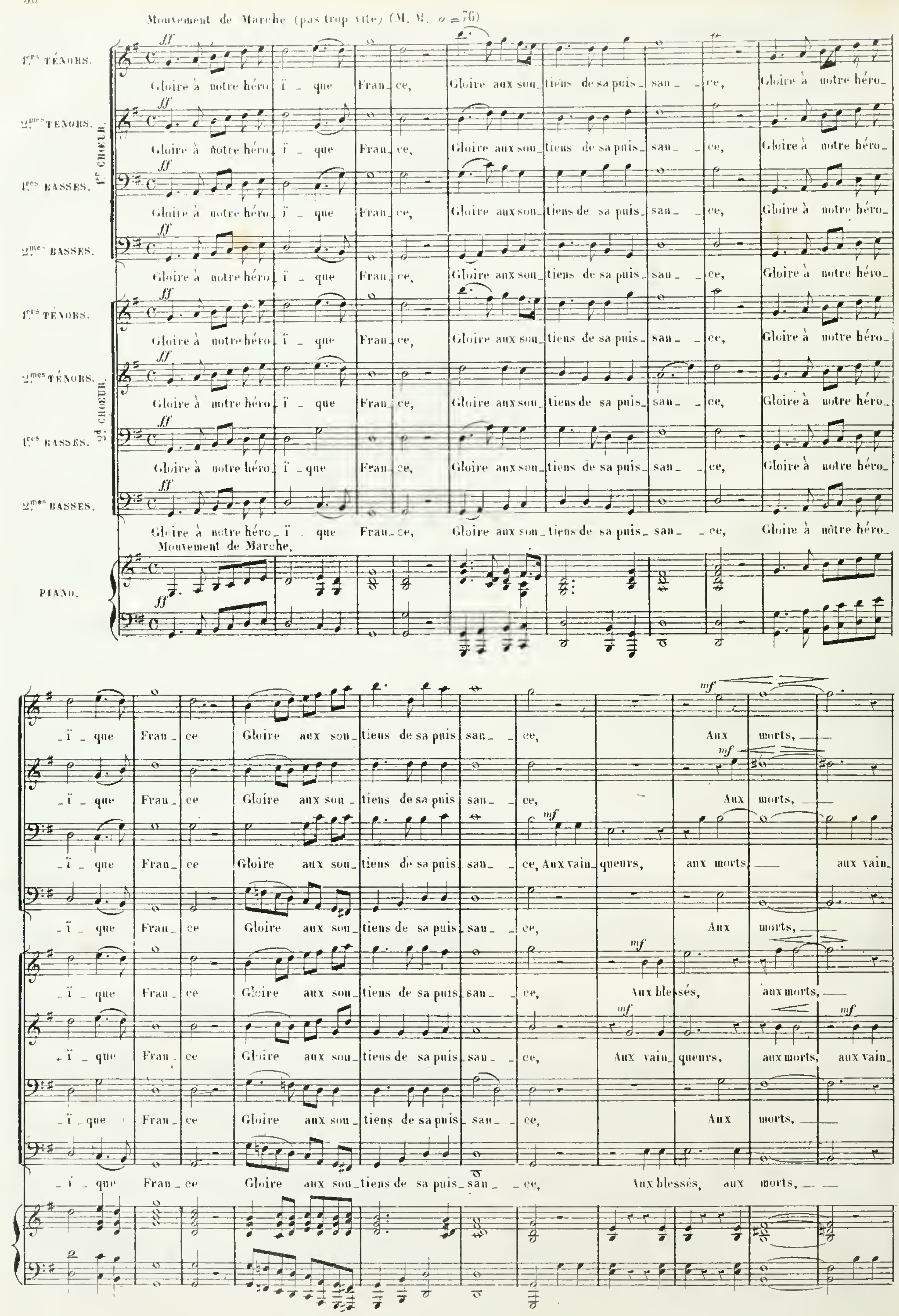
CHANT DE VICTOIRE.

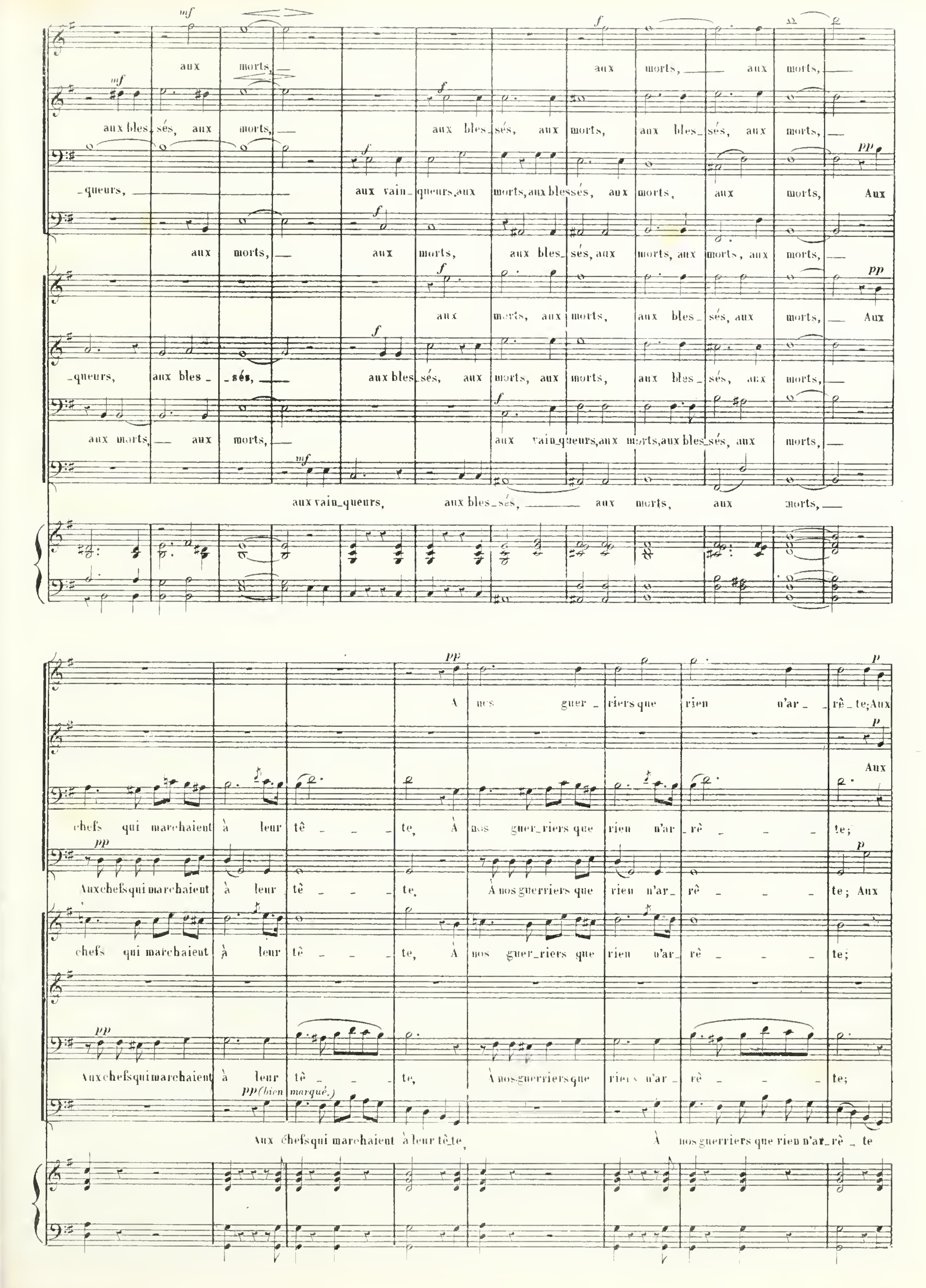
Paroles d'A. **MICHAUT**. Musique de GEORGES **KASTNER**.

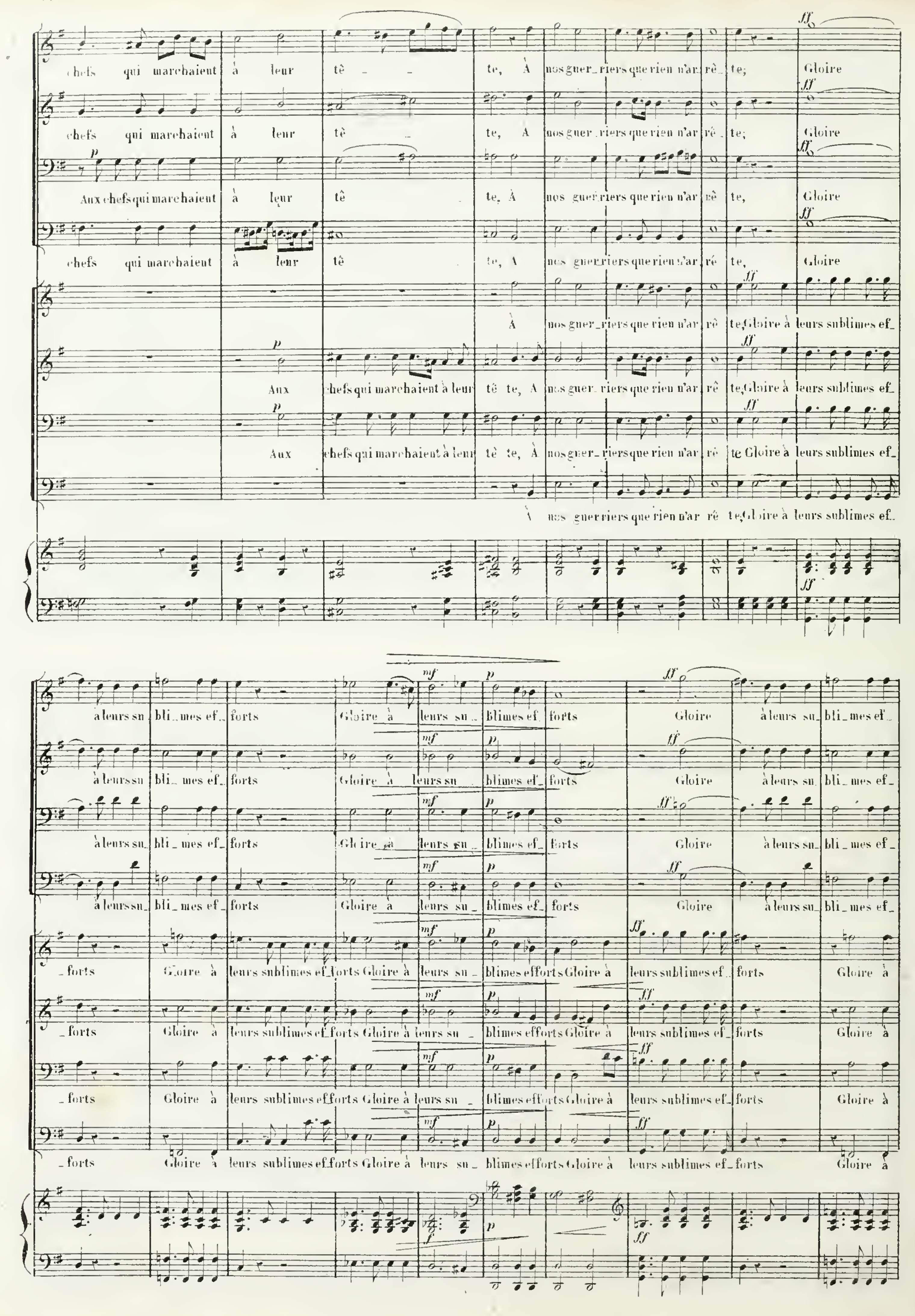
Le *Chant de Victoire* a été composé pour de grandes masses chorales, par exemple pour une réunion d'environ six cents chanteurs. Le chœur général, écrit à huit parties, ne produira d'effet qu'autant qu'il sera exécuté par un nombre considérable de voix. Le choix de l'harmonie, la suite et l'enchainement des accords, enfin la distribution même des intervalles, tout est calculé dans ce but. Il n'y a que l'accompagnement *con bocca chiusa* ou vocalisé du *solo* de ténor et du *solo* de basse, qui permette d'employer un nombre de voix assez restreint, afin que le chant puisse mieux ressortir. Ainsi il suffirait de n'y admettre que quatre personnes pour chaque partie, soit en tout seize chanteurs. Inutile de dire qu'en interprétant cette composition, on devra se conformer aux règles établies pour l'exécution des grands morceaux d'ensemble. Quant au caractère particulier d'expression qu'elle exige, la nature même du sujet l'indiquera. Ce ne sont pas des Français qui pourraient demeurer froids et sans enthousiasme en glorifiant leurs compagnons d'armes et leur chère patrie.

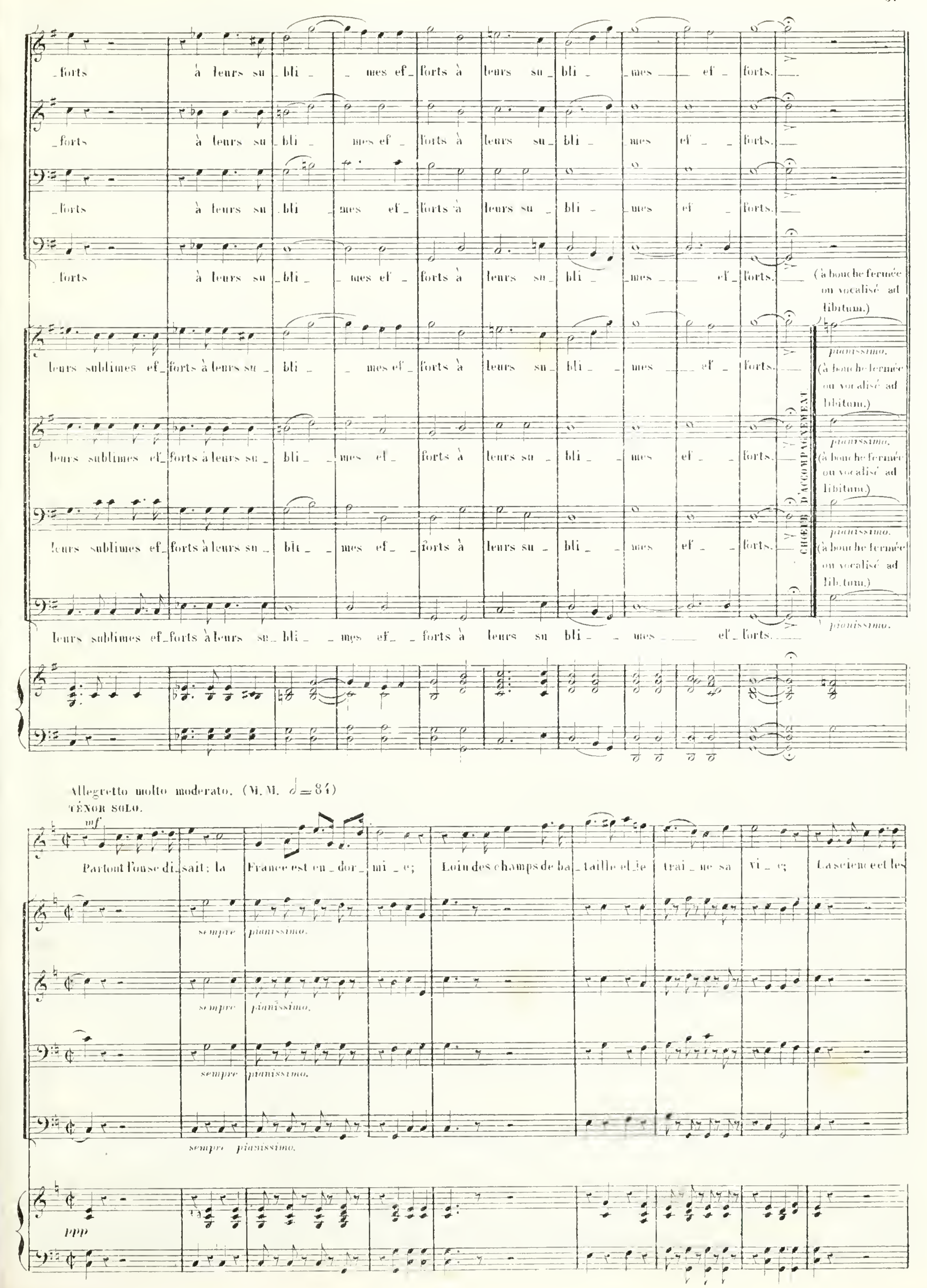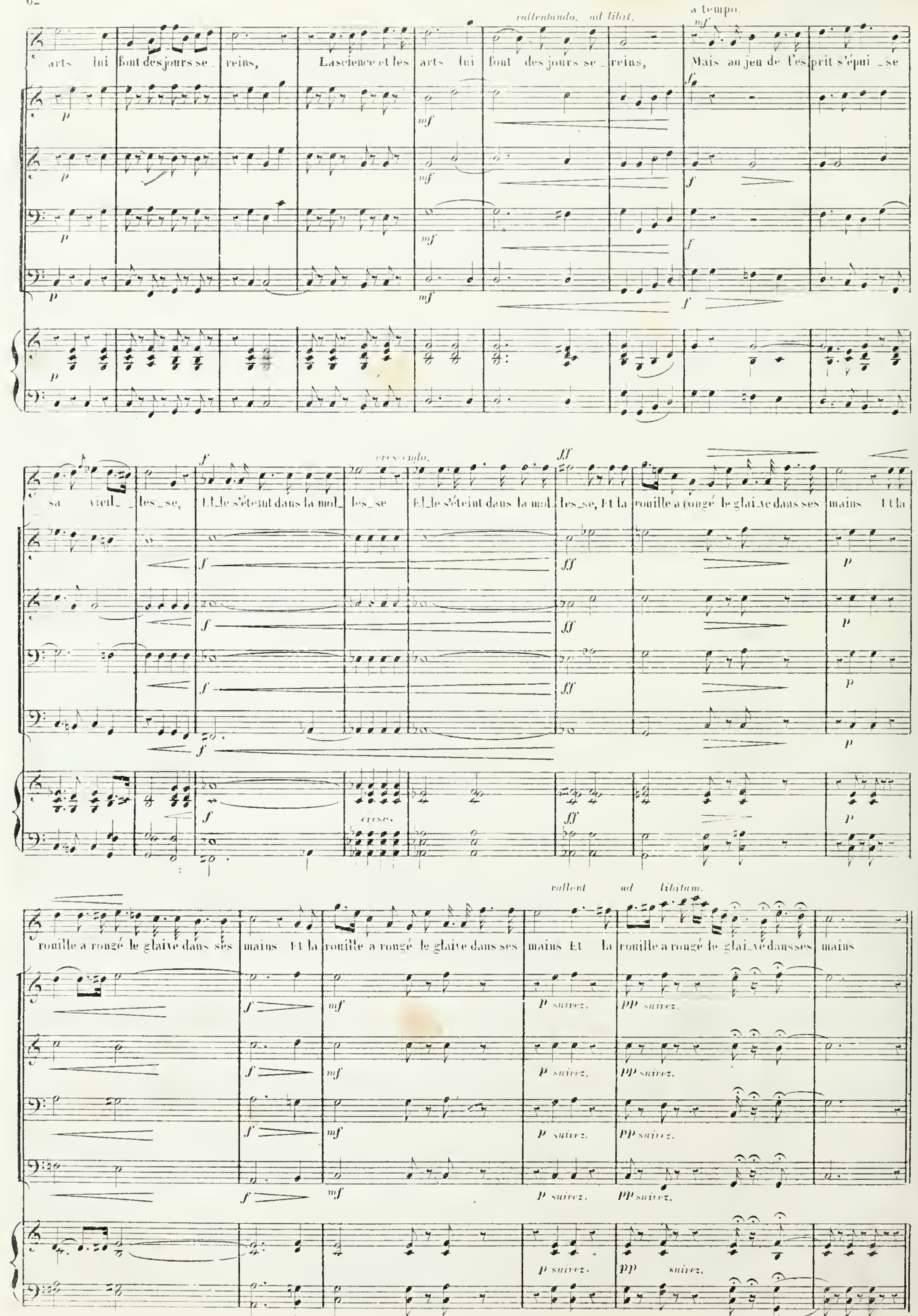



_pars les es_cadrons é _ pars; Il se sauve au dé _ sert pour é _ viter nos chaî _
_pars les es_cadrons é _ pars; Il se sau_ve au dé _ sert pour é _ viter nos chaî _
_pars les es_cadrons é _ pars, Il se sauve au dé_sert pour é _ vi _ ter nos chaî _
_pars les escadrons é _ pars les escadrons é _ pars; Il se sauve au dé _ sert pour é_viter nos chaî _
mf
_nes, Et sur les sa _ bles de ses plai _ _nes
_nes, Et sur les sa _ bles de ses plai _ _nes
_nes, Et sur les sa _ bles de ses plai _ _nes Seuls et victo_ri_eux pla_
_nes, Et sur les sa _ bles de ses plai _ _nes
cresc.
mf
Seuls et victo_ri_eux pla _ nent nos é_tendards Seuls et vic _ to _ ri _ _eux pla _ nent nos
_nent nos étendards Seuls et victo_ri_eux pla _ nent nos é_tendards Seuls et vic_to _ ri _ _eux pla _ nent nos
Seuls et vic _ to _ ri _ _eux pla _ nent nos é _ ten _
Seuls et vic _ to _ ri _ _eux pla_nent nos é _ ten _ dards pla _ _ nent nos é_ten_ dards.
é _ ten_dards pla _ _ nent nos é _ ten _ dards pla _ nent nos é _ ten _ dards pla _ nent nos é _ ten _ dards.
é _ ten_dards pla _ _ nent nos é _ ten _ dards pla_nent nos é _ ten_dards pla _ nent nos é _ ten _ dards.
_dards pla _ nent nos é _ ten _ dards pla_nent nos é _ ten_dards pla _ nent nos é _ ten _ dards.

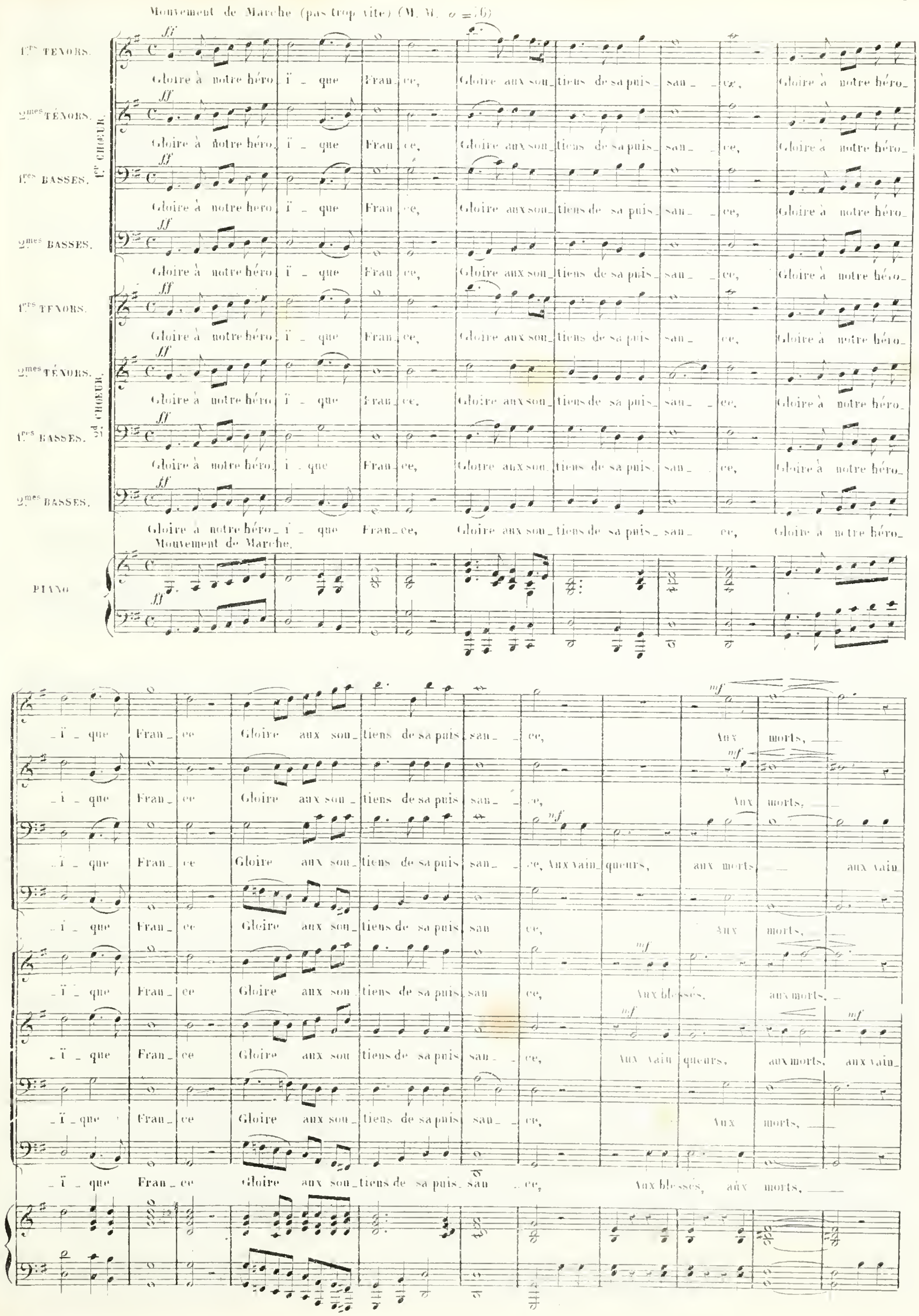

Mouvement de Marche (pas trop vite) (M. M. 𝅗𝅥 = 76)
ff
1.ers TÉNORS.
Gloire à notre héro_ï _ que Fran_ce, Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Gloire à notre héro_
2.mes TÉNORS.
Gloire à notre héro_ï _ que Fran_ce, Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Gloire à notre héro_
1.ers BASSES.
Gloire à notre héro_ï _ que Fran_ce, Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Gloire à notre héro_
2.mes BASSES.
Gloire à notre héro_ï _ que Fran_ce, Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Gloire à notre héro_
1.er CHŒUR.
2.d CHŒUR.
Mouvement de Marche.
PIANO.
_ï _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Aux morts, ___
_ï _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Aux morts, ___
_ï _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Aux vain_queurs, aux morts ___ aux vain_
_ï _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Aux morts, ___
_ï _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Aux blessés, aux morts, ___
_ï _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Aux vain_queurs, aux morts, aux vain_
_ï _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Aux morts, ___
_ï _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ _ce, Aux blessés, aux morts, ___
mf


aux morts, aux morts, aux morts,
aux bles_sés, aux morts, aux bles_sés, aux morts, aux bles_sés, aux morts,
_queurs, aux vain_queurs, aux morts, aux blessés, aux morts, aux morts, Aux
aux morts, aux morts, aux bles_sés, aux morts, aux morts, aux morts,
aux morts, aux morts, aux bles_sés, aux morts, Aux
_queurs, aux bles_sés, aux bles_sés, aux morts, aux morts, aux bles_sés, aux morts,
aux morts, aux morts, aux vain_queurs, aux morts, aux bles_sés, aux morts,
aux vain_queurs, aux bles_sés, aux morts, aux morts,
A nos guer_riers que rien n'ar_rê_te; Aux
Aux
chefs qui marchaient à leur tê_te, A nos guer_riers que rien n'ar_rê_te;
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te, A nos guerriers que rien n'ar_rê_te; Aux
chefs qui marchaient à leur tê_te, A nos guer_riers que rien n'ar_rê_te;
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te, A nos guerriers que rien n'ar_rê_te;
pp (bien marqué.)
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te, A nos guerriers que rien n'ar_rê_te


chefs qui marchaient à leur tê - - te, À nos guer_riers que rien n'ar_rê_te; Gloire
chefs qui marchaient à leur tê - te, À nos guer_riers que rien n'ar rê_te; Gloire
Aux chefs qui marchaient à leur tê te, À nos guer_riers que rien n'ar rê te, Gloire
chefs qui marchaient à leur tê te, À nos guer_riers que rien n'ar rê te, Gloire
À nos guer_riers que rien n'ar rê te, Gloire à leurs sublimes ef_
Aux chefs qui marchaient à leur tê te, À nos guer_riers que rien n'ar rê te, Gloire à leurs sublimes ef_
Aux chefs qui marchaient à leur tê te, À nos guer_riers que rien n'ar rê te Gloire à leurs sublimes ef_
À nos guer_riers que rien n'ar rê te, Gloire à leurs sublimes ef_
à leurs su_bli_mes ef_forts Gloire à leurs su_blimes ef_forts Gloire à leurs su_bli_mes ef_
à leurs su_bli_mes ef_forts Gloire à leurs su_blimes ef_forts Gloire à leurs su_bli_mes ef_
à leurs su_bli_mes ef_forts Gloire à leurs su_blimes ef_forts Gloire à leurs su_bli_mes ef_
à leurs su_bli_mes ef_forts Gloire à leurs su_blimes ef_forts Gloire à leurs su_bli_mes ef_
_forts Gloire à leurs sublimes ef_forts Gloire à leurs su_blimes efforts Gloire à leurs sublimes ef_forts Gloire à
_forts Gloire à leurs sublimes ef_forts Gloire à leurs su_blimes efforts Gloire à leurs sublimes ef_forts Gloire à
_forts Gloire à leurs sublimes efforts Gloire à leurs su_blimes efforts Gloire à leurs sublimes ef_forts Gloire à
_forts Gloire à leurs sublimes efforts Gloire à leurs su_blimes efforts Gloire à leurs sublimes ef_forts Gloire à


_forts à leurs su_bli_ _mes ef_forts à leurs su_bli_ _mes ef_ forts.
leurs sublimes ef_forts à leurs su_bli_ _mes ef_ _forts à leurs su_bli_ _mes ef_ forts.
(à bouche fermée ou vocalisé ad libitum.)
pianissimo.
CHŒUR D'ACCOMPAGNEMENT
Allegretto molto moderato. (M.M. 𝅗𝅥 = 84)
TÉNOR SOLO.
mf
Partout l'on se di_sait; la France est en_dor_mi_e; Loin des champs de ba_taille elle trai_ne sa vi_e; La science et les
sempre pianissimo.
ppp


rallentando. ad libit.
a tempo.
arts lui font des jours se _ reins, La science et les arts lui font des jours se _ reins, Mais au jeu de l'esprit s'épui _ se
crescendo.
sa vieil_ _les_se, El_le s'éteint dans la mol_ les_se El_le s'éteint dans la mol_ les_se, Et la rouille a rongé le glai_ve dans ses mains Et la
rallent ad libitum.
rouille a rongé le glaive dans ses mains Et la rouille a rongé le glaive dans ses mains Et la rouille a rongé le glai_ve dans ses mains
p suivez.
pp suivez.


Mouvement de Marche (pas trop vite) (M. M. 𝅗𝅥 = 76)
1ers TENORS.
2mes TÉNORS.
1er CHŒUR.
1res BASSES.
2mes BASSES.
2d CHŒUR.
PIANO
Mouvement de Marche.
ff
Gloire à notre héro_ï _ que Fran_ce, Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ce, Gloire à notre héro_
_ï _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san_ce,
Aux morts,
Aux vain_queurs, aux morts, aux vain_
Aux blessés, aux morts,
mf

aux morts, aux morts, aux morts,

aux bles_sés, aux morts, aux bles_sés, aux morts, aux bles_sés, aux morts,

queurs, aux vain_queurs, aux morts, aux blessés, aux morts, aux morts, Aux

aux morts, aux morts, aux bles_sés, aux morts, aux morts, aux morts,

aux morts, aux morts, aux bles_sés, aux morts, Aux

queurs, aux bles_sés, aux bles_sés, aux morts, aux morts, aux bles_sés, aux morts,

aux morts, aux morts, aux vain_queurs, aux morts, aux bles_sés, aux morts,

aux vain_queurs, aux bles_sés, aux morts, aux morts,

À nos guer_riers que rien n'ar_rê_te; Aux

Aux

chefs qui marchaient à leur tê_te, À nos guer_riers que rien n'ar_rê_te;

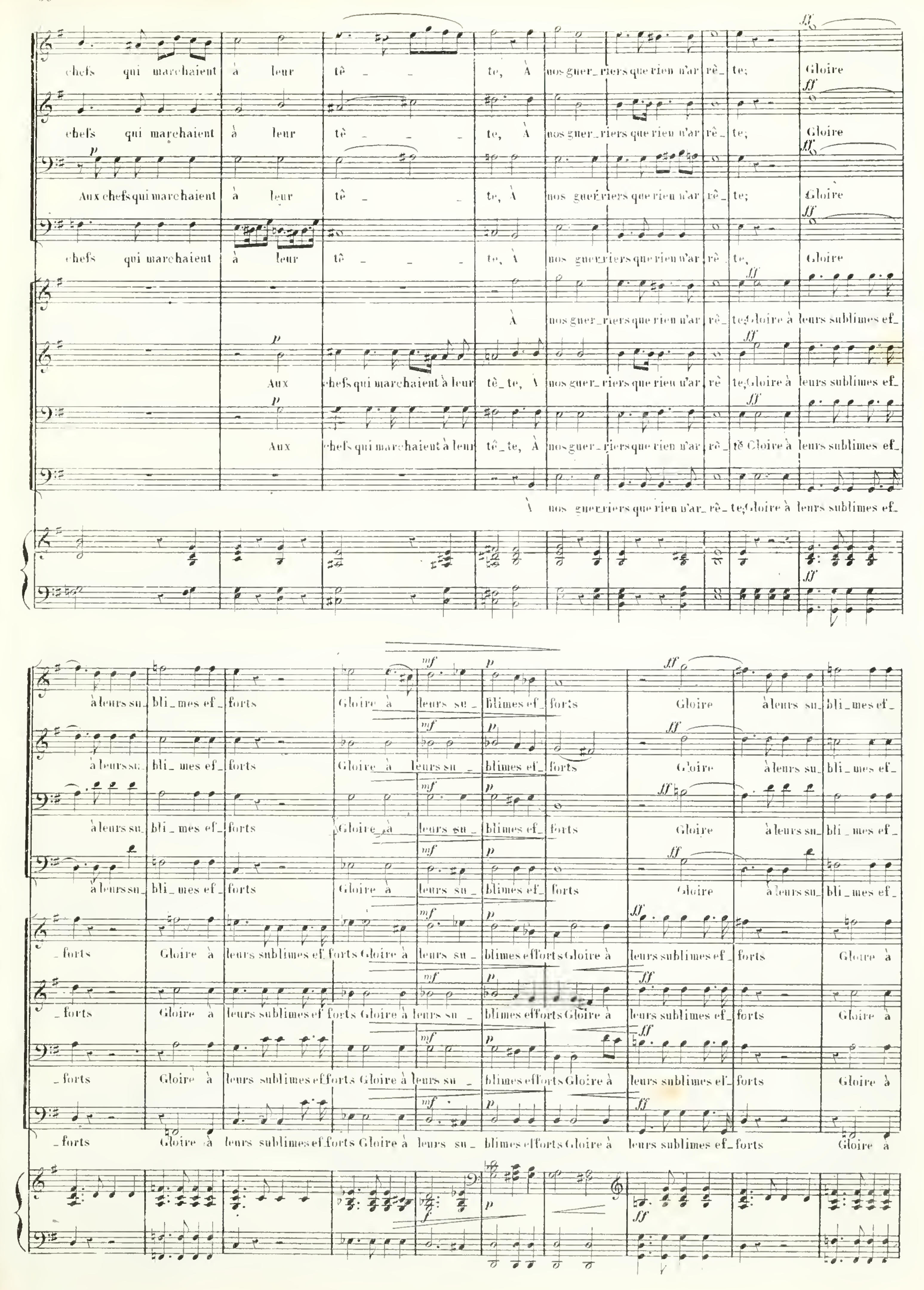
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te, À nos guerriers que rien n'ar_rê_te; Aux

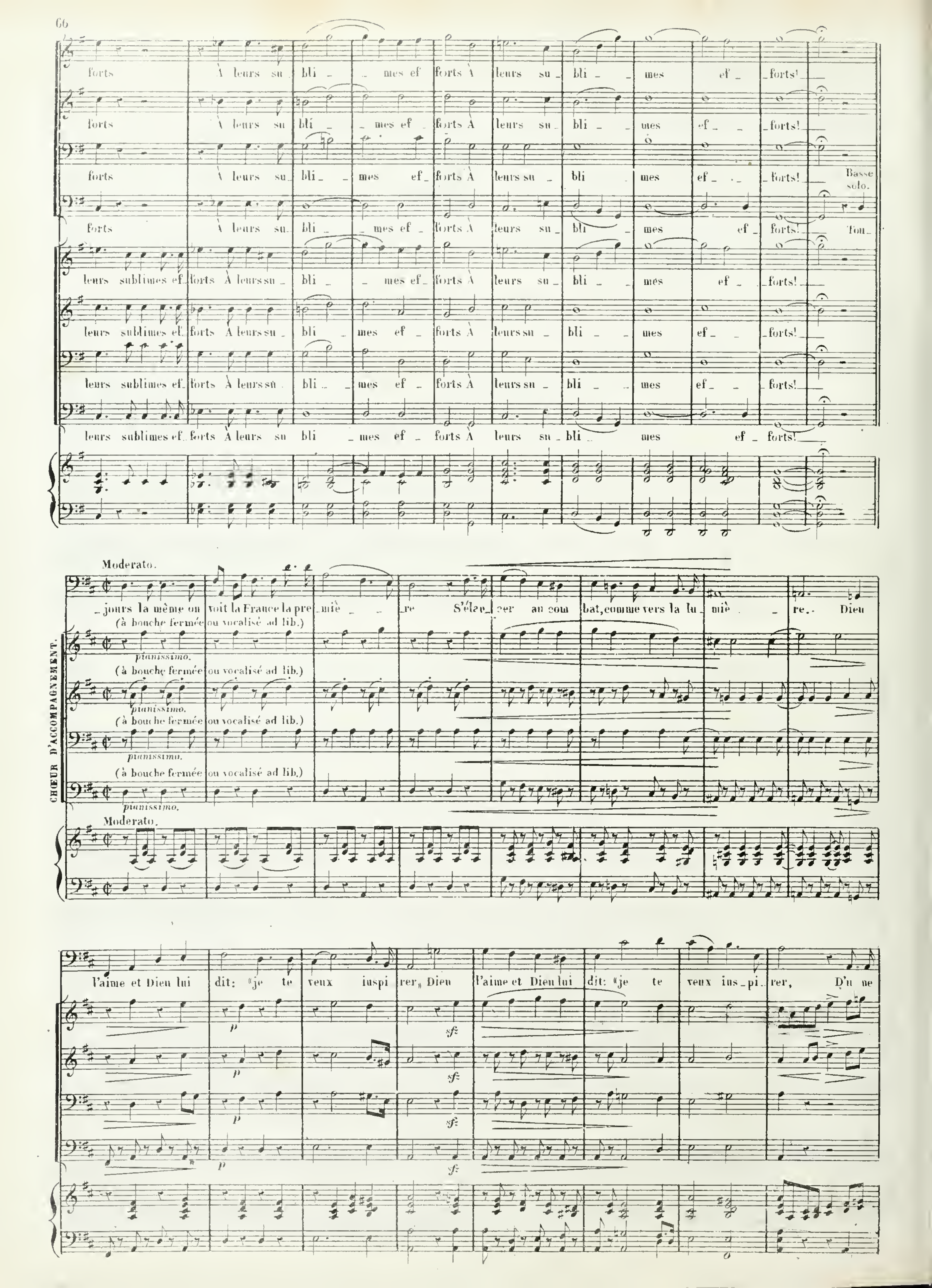
chefs qui marchaient à leur tê_te, À nos guer_riers que rien n'ar_rê_te;

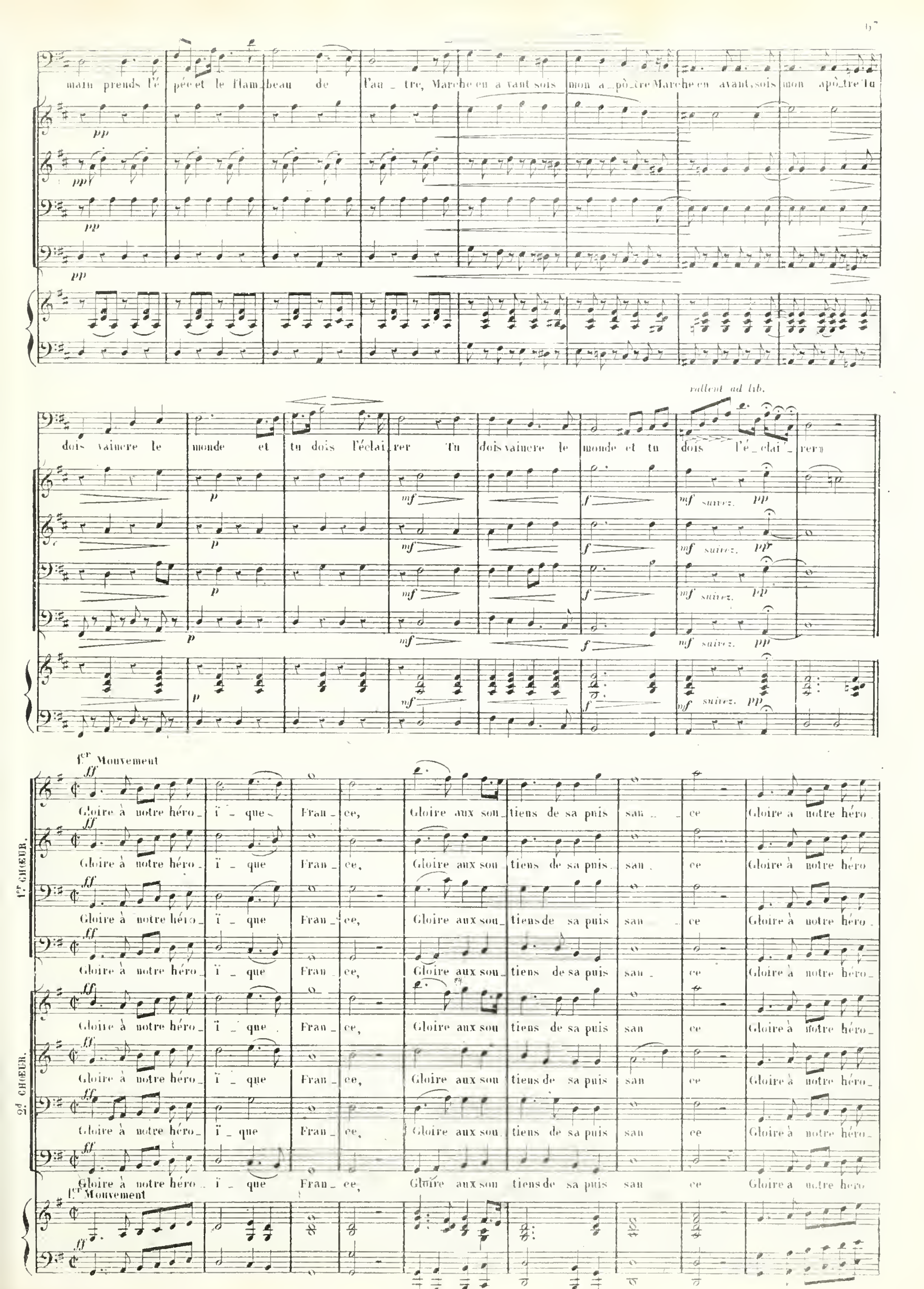
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te, À nos guerriers que rien n'ar_rê_te;

pp (bien marqué,)

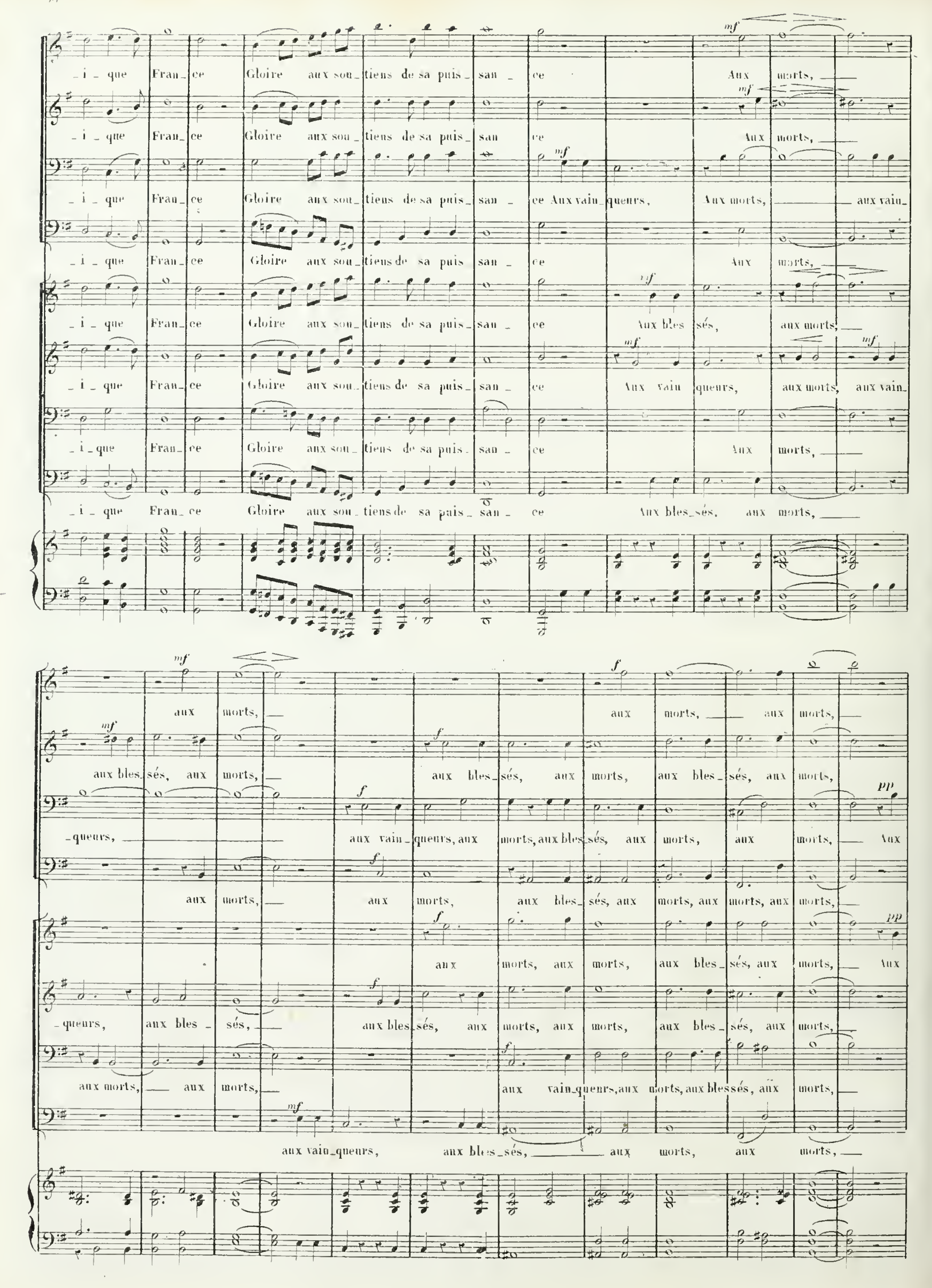
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te, À nos guerriers que rien n'ar_rê_te

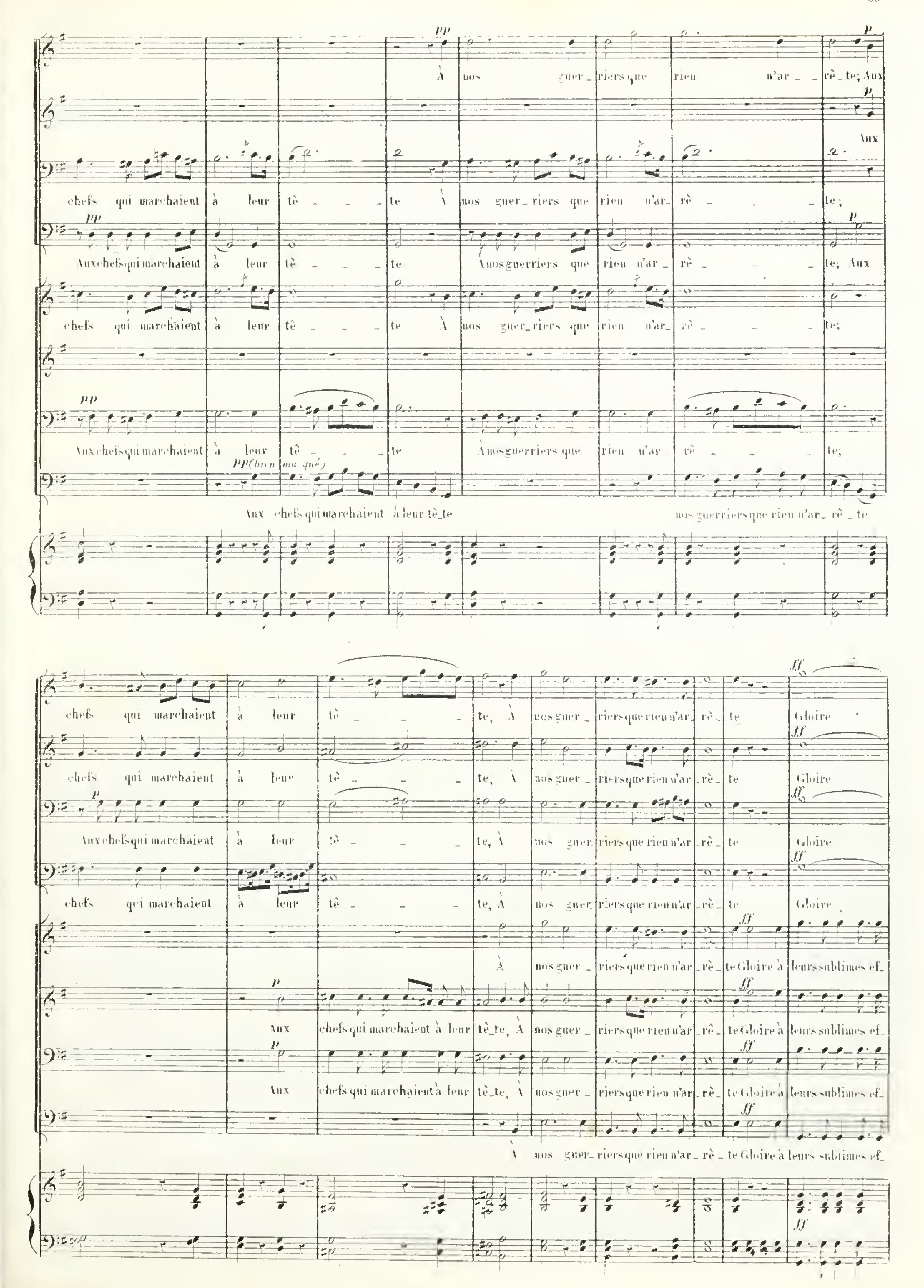

chefs qui marchaient à leur tê _ _ te, À nos guer_riers que rien n'ar rê_te; Gloire
Aux chefs qui marchaient à leur tê _ te, À nos guer_riers que rien n'ar rê_te; Gloire
chefs qui marchaient à leur tê _ te, À nos guer_riers que rien n'ar rê_te, Gloire
À nos guer_riers que rien n'ar rê_te, Gloire à leurs sublimes ef_
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te, À nos guer_riers que rien n'ar rê_te, Gloire à leurs sublimes ef_
à leurs su_bli_mes ef_forts Gloire à leurs su_blimes ef_forts Gloire à leurs su_bli_mes ef_
_forts Gloire à leurs sublimes ef_forts Gloire à leurs su_blimes efforts Gloire à leurs sublimes ef_forts Gloire à
p
mf
ff

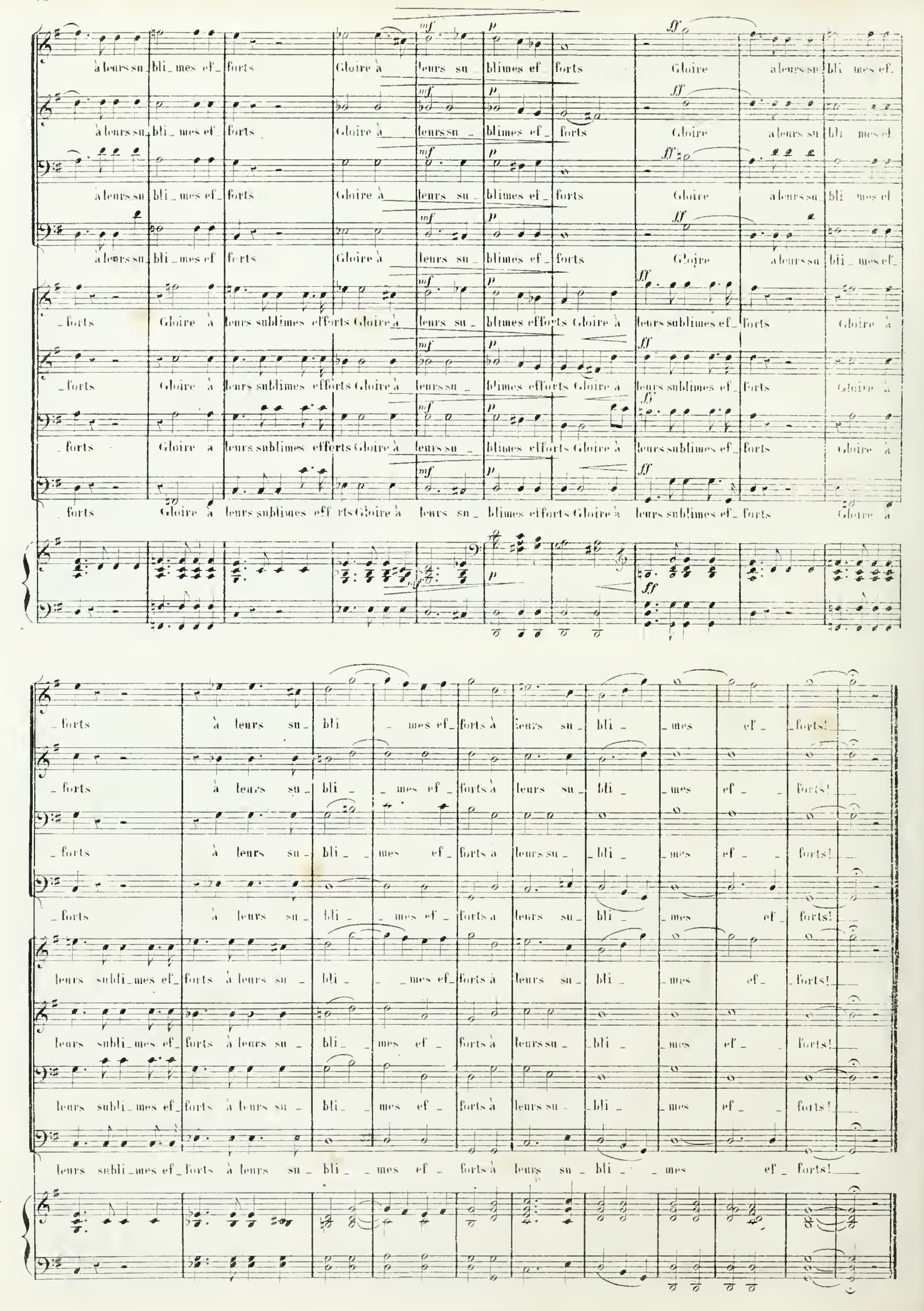

forts À leurs su_bli_ _mes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_ _forts!
forts À leurs su_bli_ _mes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_ _forts!
forts À leurs su_bli_ _mes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_ _forts!
Basse solo.
forts À leurs su_bli_ _mes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_forts! Tou_
leurs sublimes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_ _forts!
leurs sublimes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_ _forts!
leurs sublimes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_ _forts!
leurs sublimes ef_forts À leurs su bli_ _mes ef_forts À leurs su_bli_ _mes ef_forts!
Moderato.
_jours la même on voit la France la pre_miè_ _re S'élan_cer au com_bat, comme vers la lu_miè_ _re. Dieu
CHŒUR D'ACCOMPAGNEMENT.
(à bouche fermée ou vocalisé ad lib.)
pianissimo.
Moderato.
l'aime et Dieu lui dit: «je te veux inspi_rer» Dieu l'aime et Dieu lui dit: «je te veux ins_pi_rer, D'u_ne
p
sf



main prends l'é _ pée et le flambeau de l'au _ tre, Marche en avant sois mon a _ pô _ tre Marche en avant, sois mon apô _ tre Tu
rallent. ad lib.
dois vaincre le monde et tu dois l'éclai _ rer Tu dois vaincre le monde et tu dois l'é _ clai _ rer
suivez.
1er Mouvement
1er CHŒUR.
2d CHŒUR.
Gloire à notre héro _ ï _ que Fran _ ce, Gloire aux sou _ tiens de sa puis _ san _ ce Gloire à notre héro _


_i _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san _ ce Aux morts, ___
_i _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san ce Aux morts, ___
_i _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san _ ce Aux vain_queurs, Aux morts, ___ aux vain_
_i _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis san _ ce Aux morts, ___
_i _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san _ ce Aux bles sés, aux morts, ___
_i _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san _ ce Aux vain queurs, aux morts, aux vain_
_i _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san _ ce Aux morts, ___
_i _ que Fran_ce Gloire aux sou_tiens de sa puis_san _ ce Aux bles_sés, aux morts, ___
aux morts, ___ aux morts, ___ aux morts, ___
aux bles_sés, aux morts, ___ aux bles_sés, aux morts, aux bles_sés, aux morts,
_queurs, ___ aux vain_queurs, aux morts, aux bles_sés, aux morts, aux morts, ___ Aux
aux morts, ___ aux morts, aux bles_sés, aux morts, aux morts, aux morts, ___
aux morts, aux morts, aux bles_sés, aux morts, ___ Aux
_queurs, aux bles _ sés, ___ aux bles sés, aux morts, aux morts, aux bles_sés, aux morts, ___
aux morts, ___ aux morts, ___ aux vain_queurs, aux morts, aux bles sés, aux morts, ___
aux vain_queurs, aux bles_sés, ___ aux morts, aux morts, ___


pp
À nos guer_riers que rien n'ar_ _ rê_te; Aux
p
Aux
chefs qui marchaient à leur tê _ _ _ te À nos guer_riers que rien n'ar_ rê _ _ _ te;
pp p
Aux chefs qui marchaient à leur tê _ _ _ te À nos guerriers que rien n'ar _ rê _ _ _ te; Aux
chefs qui marchaient à leur tê _ _ _ te À nos guer_riers que rien n'ar_ rê _ _ _ te;
pp
Aux chefs qui marchaient à leur tê _ _ _ te À nos guerriers que rien n'ar _ rê _ _ _ te;
pp (bien marqué)
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te nos guerriers que rien n'ar_ rê _ te
ff
chefs qui marchaient à leur tê _ _ _ te, À nos guer _ riers que rien n'ar_ rê _ te Gloire
ff
chefs qui marchaient à leur tê _ _ _ te, À nos guer _ riers que rien n'ar _ rê _ te Gloire
p ff
Aux chefs qui marchaient à leur tê _ _ _ te, À nos guer_ riers que rien n'ar _ rê _ te Gloire
ff
chefs qui marchaient à leur tê _ _ _ te, À nos guer_ riers que rien n'ar _ rê _ te Gloire
ff
À nos guer _ riers que rien n'ar _ rê _ te Gloire à leurs sublimes ef_
p ff
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te, À nos guer _ riers que rien n'ar _ rê _ te Gloire à leurs sublimes ef_
p ff
Aux chefs qui marchaient à leur tê_te, À nos guer _ riers que rien n'ar _ rê _ te Gloire à leurs sublimes ef_
ff
À nos guer_ riers que rien n'ar_ rê _ te Gloire à leurs sublimes ef_
ff
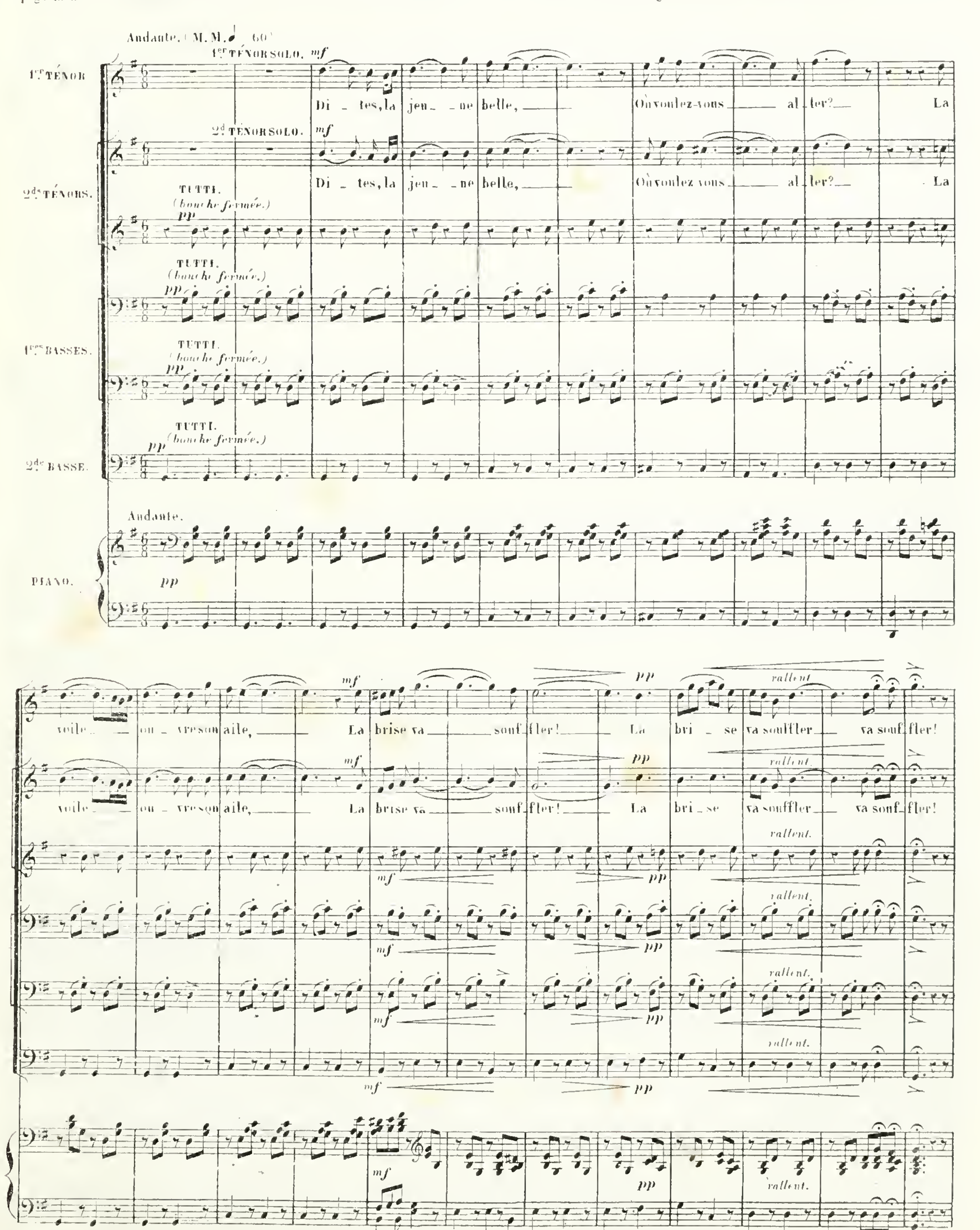

à leurs su_ bli_ mes ef_ forts Gloire à leurs su_ blimes ef_ forts Gloire à leurs su_ bli_ mes ef_
à leurs su_ bli_ mes ef_ forts Gloire à leurs su_ blimes ef_ forts Gloire à leurs su_ bli_ mes ef_
à leurs su_ bli_ mes ef_ forts Gloire à leurs su_ blimes ef_ forts Gloire à leurs su_ bli_ mes ef_
à leurs su_ bli_ mes ef_ forts Gloire à leurs su_ blimes ef_ forts Gloire à leurs su_ bli_ mes ef_
forts Gloire à leurs sublimes efforts Gloire à leurs su blimes efforts Gloire à leurs sublimes ef_ forts Gloire à
forts Gloire à leurs sublimes efforts Gloire à leurs su blimes efforts Gloire à leurs sublimes ef_ forts Gloire à
forts Gloire à leurs sublimes efforts Gloire à leurs su blimes efforts Gloire à leurs sublimes ef_ forts Gloire à
forts Gloire à leurs sublimes efforts Gloire à leurs su blimes efforts Gloire à leurs sublimes ef_ forts Gloire à
forts à leurs su bli_ mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ _forts!
forts à leurs su bli_ _mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ _forts!
forts à leurs su bli_ mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ forts!
forts à leurs su bli_ _mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ forts!
leurs subli_mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ _forts!
leurs subli_mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ _forts!
leurs subli_mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ _forts!
leurs subli_mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ forts à leurs su_ bli_ _mes ef_ forts!
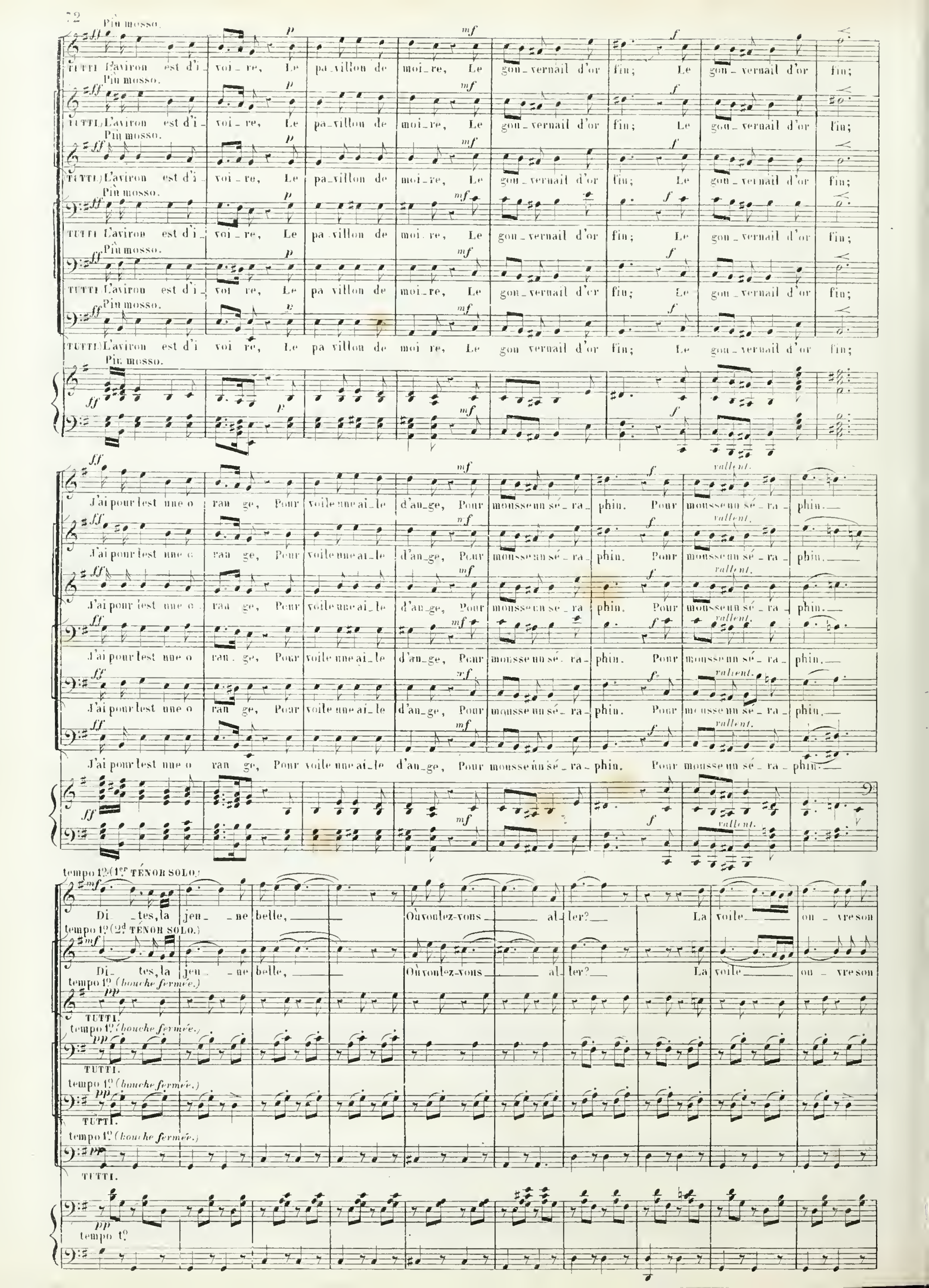
Nº 17.

BARCAROLLE.

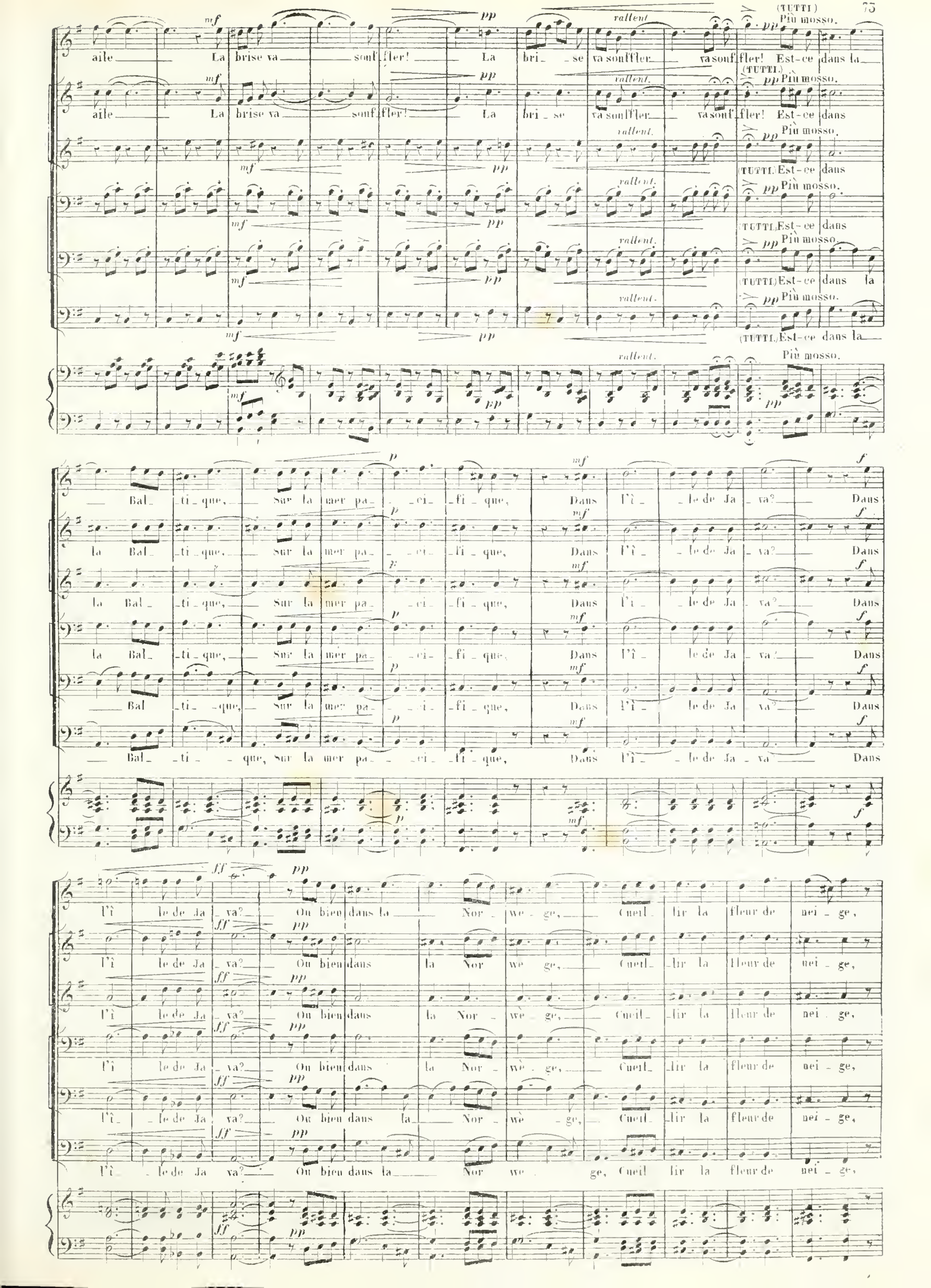
Paroles de THÉOPHILE GAUTIER. Musique de GEORGES KASTNER.

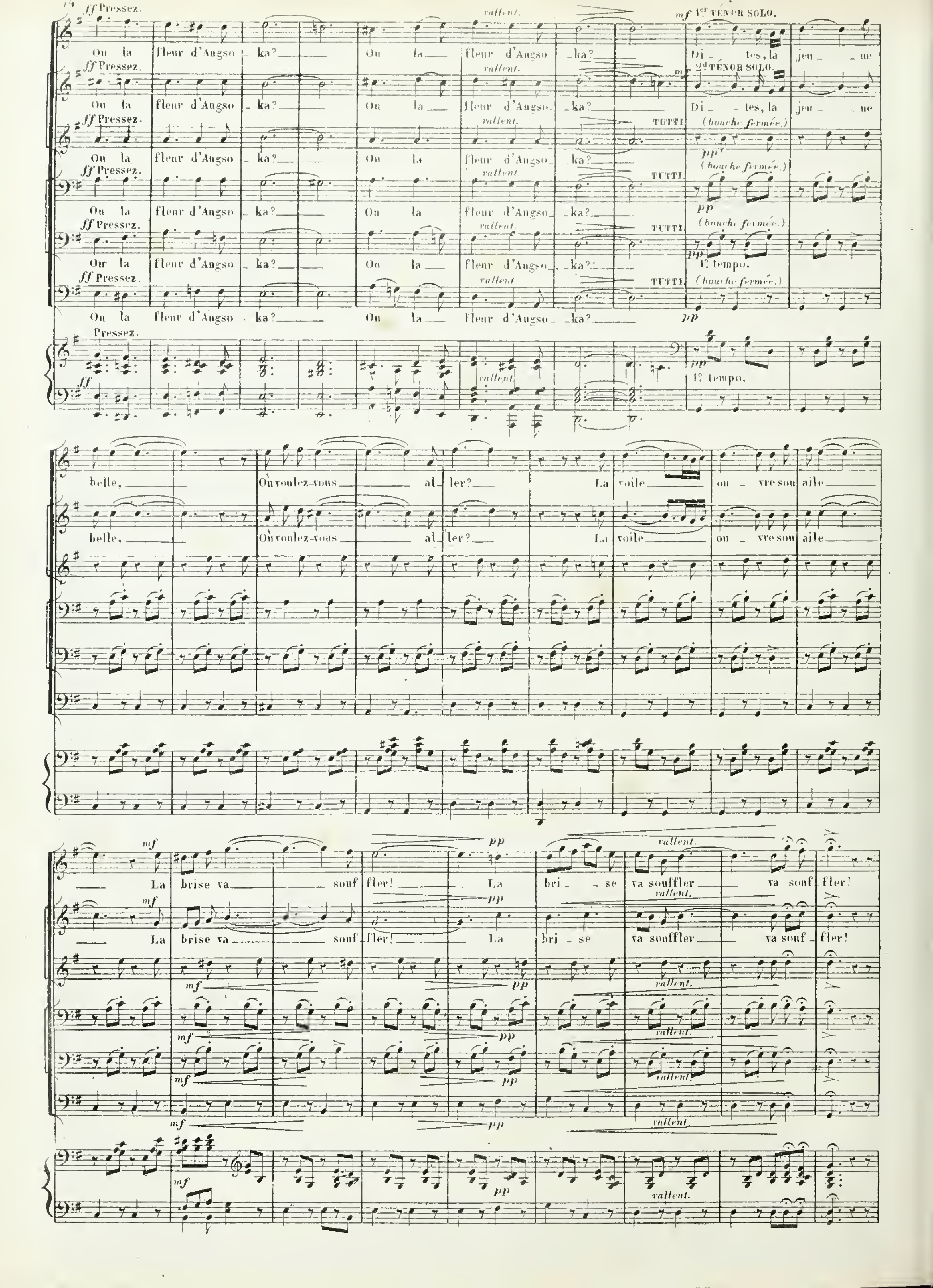
Le refrain doit être chanté par deux voix *solo*, deux bons Ténors accompagnés d'un chœur formé d'un nombre quelconque d'individus. Pour les *Tutti* on peut également réunir autant de chanteurs que l'on voudra. L'accompagnement *con bocca chiusa* demande à être entonné et soutenu très délicatement, *pianissimo* et *sotto voce*, comme un doux murmure, pendant que les Ténors accentuent en Duo avec une expression de gracieuse indolence les paroles du refrain: *Dites, la jeune belle.* C'est ici surtout que l'on doit tenir à une minutieuse et intelligente observation des nuances.



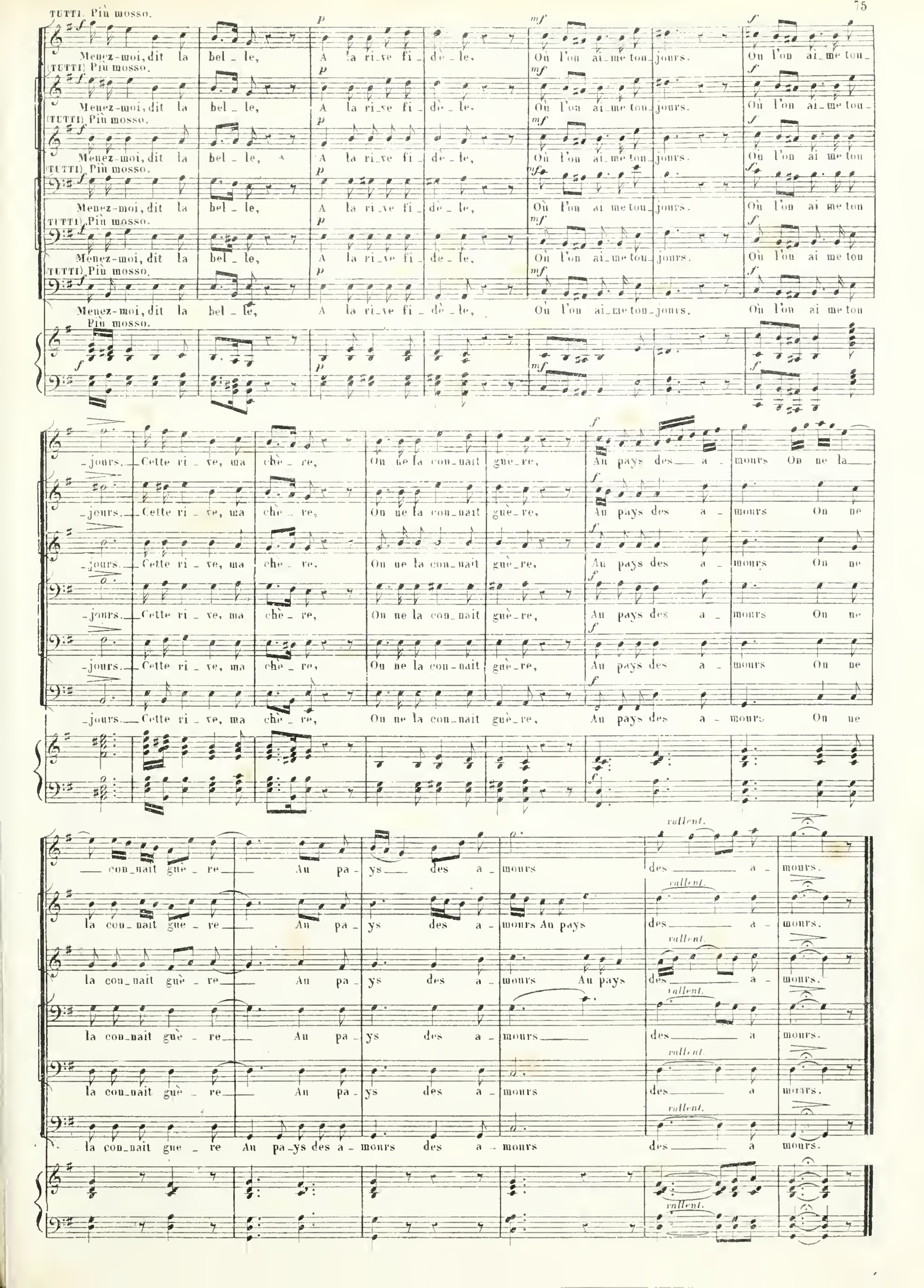


Più mosso.
TUTTI L'aviron est d'i_voi_re, Le pa_villon de moi_re, Le gou_vernail d'or fin; Le gou_vernail d'or fin;
Più mosso.
TUTTI L'aviron est d'i_voi_re, Le pa_villon de moi_re, Le gou_vernail d'or fin; Le gou_vernail d'or fin;
Più mosso.
TUTTI L'aviron est d'i_voi_re, Le pa_villon de moi_re, Le gou_vernail d'or fin; Le gou_vernail d'or fin;
Più mosso.
TUTTI L'aviron est d'i_voi_re, Le pa_villon de moi_re, Le gou_vernail d'or fin; Le gou_vernail d'or fin;
Più mosso.
TUTTI L'aviron est d'i_voi_re, Le pa_villon de moi_re, Le gou_vernail d'or fin; Le gou_vernail d'or fin;
Più mosso.
TUTTI L'aviron est d'i voi re, Le pa villon de moi re, Le gou vernail d'or fin; Le gou_vernail d'or fin;
Più mosso.
J'ai pour lest une o_ran_ge, Pour voile une ai_le d'an_ge, Pour mousse un sé_ra_phin. Pour mousse un sé_ra_phin.
rallent.
tempo 1º (1er TÉNOR SOLO.)
Di_tes, la jeu_ne belle, Où voulez-vous al_ler? La voile ou_vre son
tempo 1º (2d TÉNOR SOLO.)
Di_tes, la jeu_ne belle, Où voulez-vous al_ler? La voile ou_vre son
tempo 1º (bouche fermée.)
TUTTI.
tempo 1º


(TUTTI)
Più mosso.
rallent.
mf
pp
aile La brise va souffler! La bri-se va souffler va souffler! Est-ce dans la
Bal-tique, Sur la mer pa-ci-fi-que, Dans l'î-le de Ja-va? Dans
p
f
l'î-le de Ja-va? Ou bien dans la Nor-wè-ge, Cueil-lir la fleur de nei-ge,
ff



ff Pressez.
rallent.
mf 1er TÉNOR SOLO.
Ou la fleur d'Angso - ka? Ou la fleur d'Angso - ka? Di - tes, la jeu - ne
2d TÉNOR SOLO.
Di - tes, la jeu - ne
TUTTI
(bouche fermée.)
pp
1º tempo.
Pressez.
ff
belle, Où voulez-vous al - ler? La voile ou - vre son aile
belle, Où voulez-vous al - ler? La voile ou - vre son aile
mf
pp
La brise va souf - fler! La bri - se va souffler va souf - fler!
La brise va souf - fler! La bri - se va souffler va souf - fler!


TUTTI. Più mosso.
Menez-moi, dit la belle, A la rive fidèle, Où l'on aime toujours. Où l'on aime toujours.
Cette rive, ma chère, On ne la connait guère, Au pays des amours On ne la connait guère Au pays des amours
des amours.
Au pays des amours Au pays
Au pays des a-mours des amours
Piu mosso.
p
mf
f
rallent.

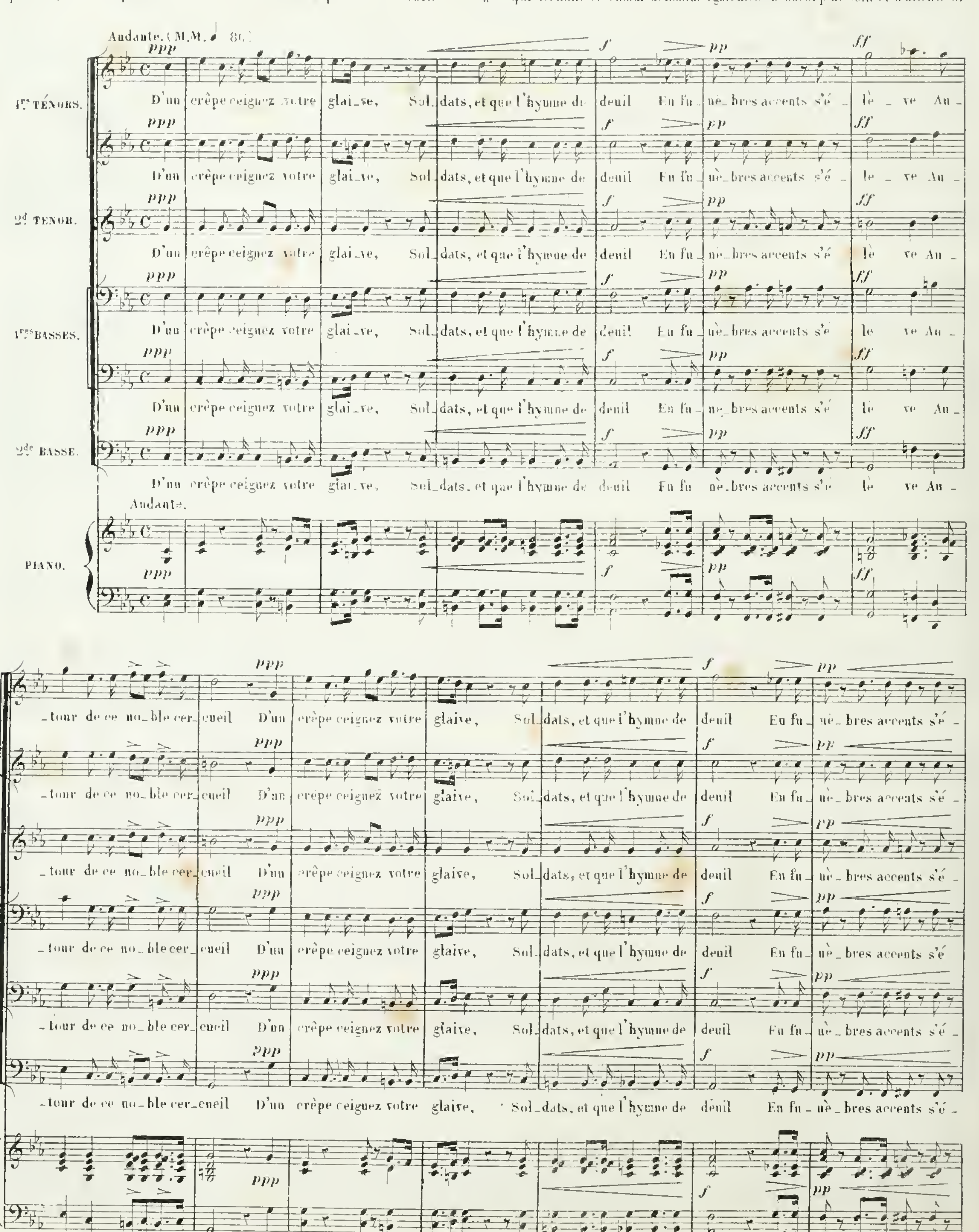
N.º 18.

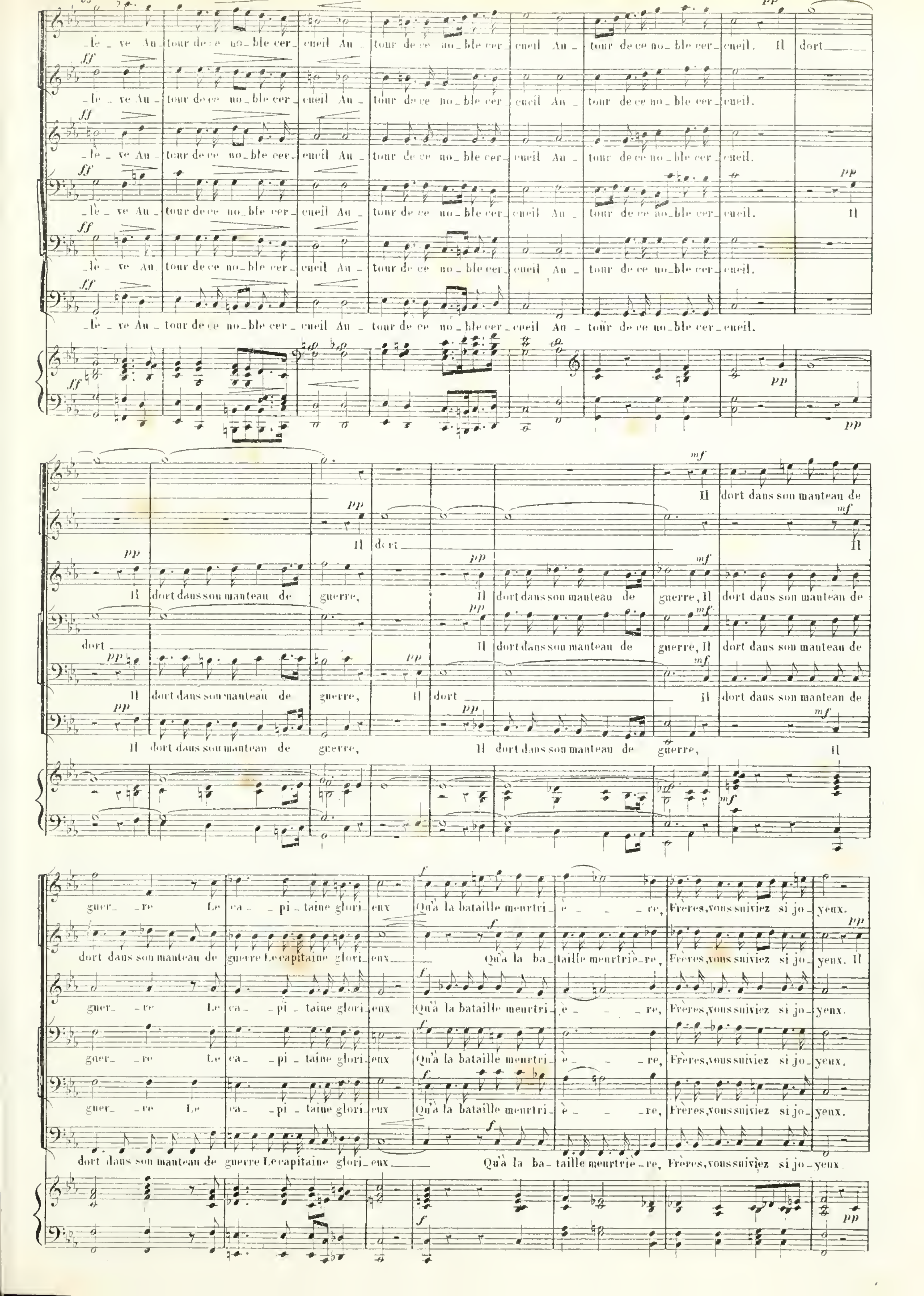
SUR LA MORT D'UN GUERRIER.

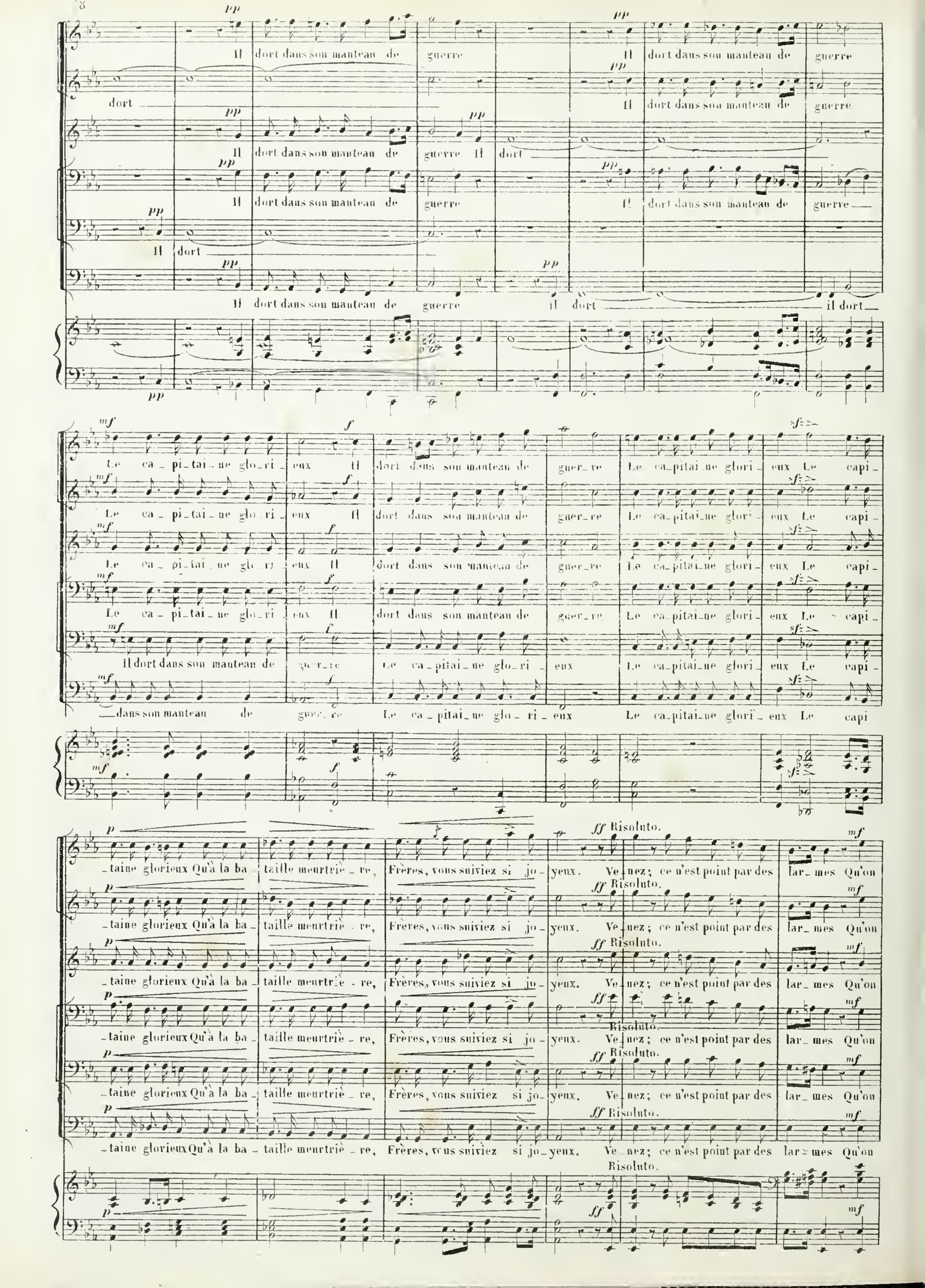
Paroles de FRANCIS MAILLAN. Musique de GEORGES KASTNER.

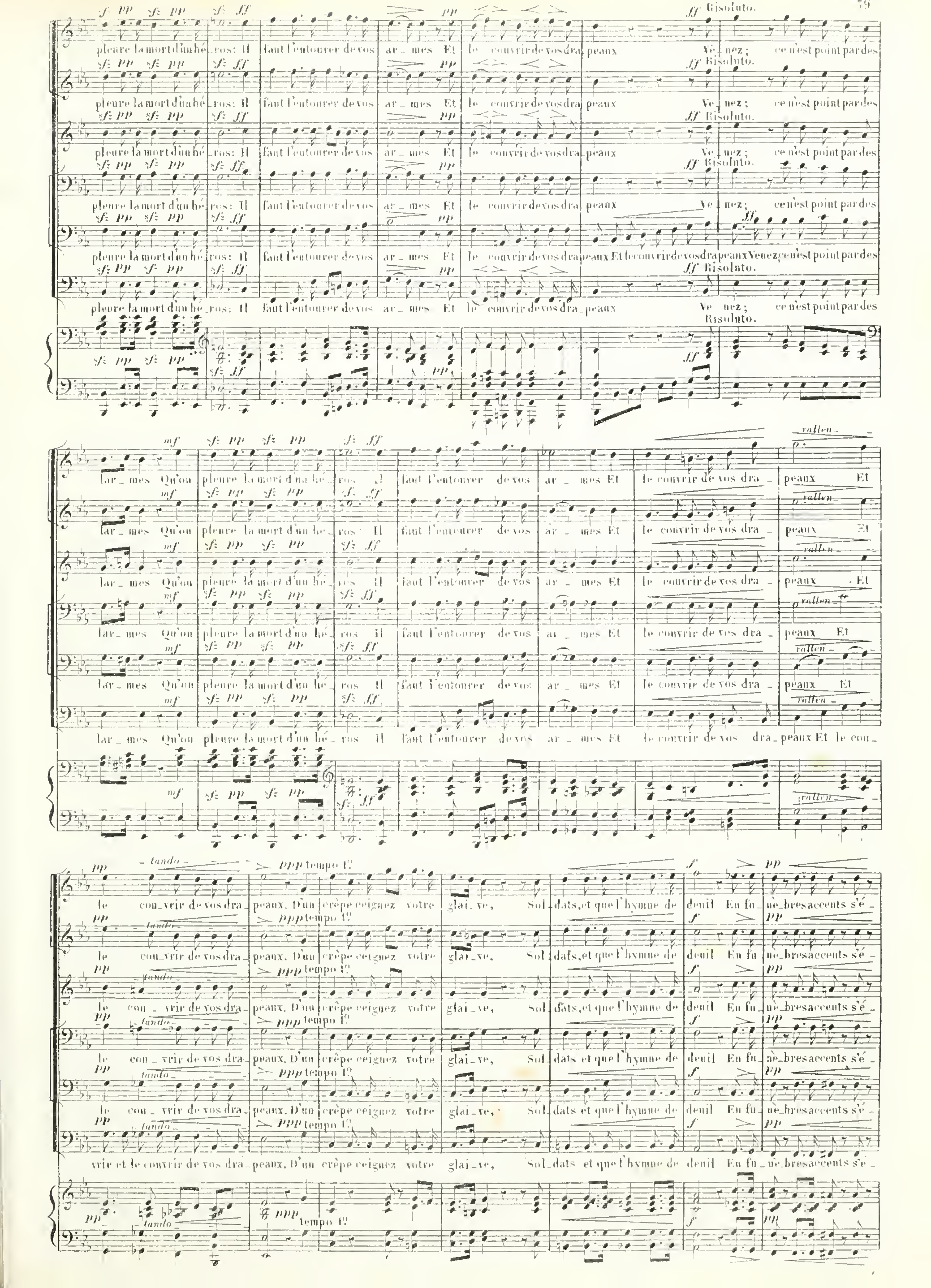
Le style et le caractère de ce morceau exigent un ensemble vocal composé d'au moins vingt-quatre personnes, soit quatre personnes par partie. Cet ensemble pourra être doublé et triplé à volonté dans la même proportion, si l'on dispose d'un nombre de chanteurs plus considérable.

Les entrées successives des parties doivent se faire *pianissimo*; les premiers Ténors surtout doivent donner leur [note] de fausset et bien doux, sinon l'effet qu'on s'est proposé serait manqué. Le *rallentando e morendo* qui termine ce chœur demande également beaucoup de soin et d'attention.

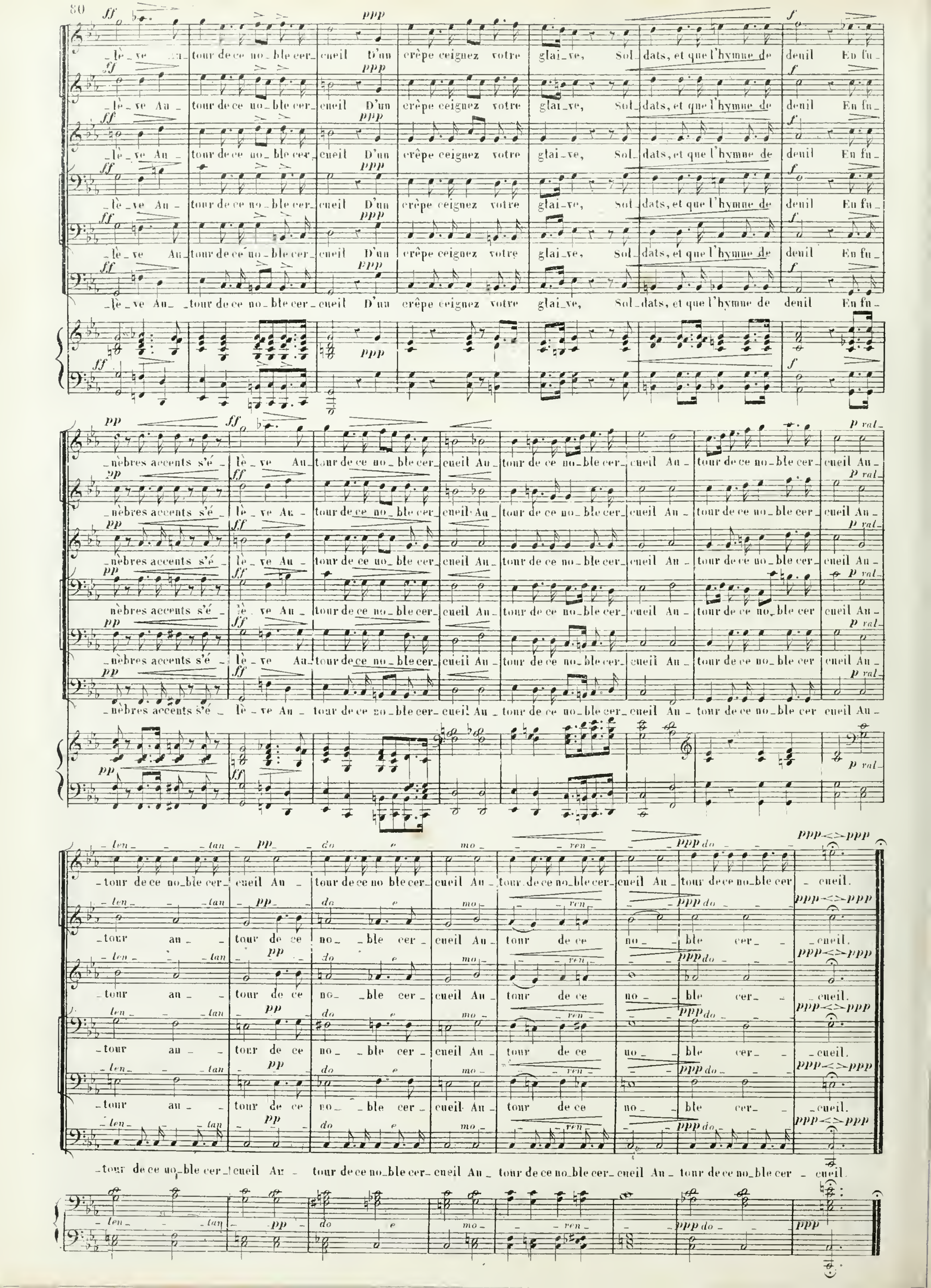



_lè _ ve Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil. Il dort___
_lè _ ve Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil.
_lè _ ve Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil.
_lè _ ve Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil. Il
_lè _ ve Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil.
_lè _ ve Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil Au_ tour de ce no_ble cer_ cueil.
Il dort dans son manteau de
Il dort___ Il
Il dort dans son manteau de guerre, Il dort dans son manteau de guerre, Il dort dans son manteau de
dort___ Il dort dans son manteau de guerre, Il dort dans son manteau de
Il dort dans son manteau de guerre, Il dort___ Il dort dans son manteau de
Il dort dans son manteau de guerre, Il dort dans son manteau de guerre, Il
guer_ _re Le ca_ _pi_ taine glori_ eux Qu'à la bataille meurtri_ è_ _ _re, Frères, vous suiviez si jo_ yeux.
dort dans son manteau de guerre Le capitaine glori_ eux___ Qu'à la ba_ taille meurtriè_re, Frères, vous suiviez si jo_ yeux. Il
guer_ _re Le ca_ _pi_ taine glori_ eux Qu'à la bataille meurtri_ è_ _ _re, Frères, vous suiviez si jo_ yeux.
guer_ _re Le ca_ _pi_ taine glori_ eux Qu'à la bataille meurtri_ è_ _ _re, Frères, vous suiviez si jo_ yeux.
guer_ _re Le ca_ _pi_ taine glori_ eux Qu'à la bataille meurtri_ è_ _ _re, Frères, vous suiviez si jo_ yeux.
dort dans son manteau de guerre Le capitaine glori_ eux___ Qu'à la ba_ taille meurtriè_re, Frères, vous suiviez si jo_ yeux.


pp
Il dort dans son manteau de guerre Il dort dans son manteau de guerre
dort Il dort dans son manteau de guerre
Il dort dans son manteau de guerre Il dort
Il dort dans son manteau de guerre Il dort dans son manteau de guerre
Il dort
Il dort dans son manteau de guerre il dort il dort
mf
Le ca_pi_tai_ne glo_ri_eux Il dort dans son manteau de guer_re Le ca_pitai_ne glori_eux Le capi_
Il dort dans son manteau de guer_re Le ca_pitai_ne glo_ri_eux Le ca_pitai_ne glori_eux Le capi_
dans son manteau de guer_re Le ca_pitai_ne glo_ri_eux Le ca_pitai_ne glori_eux Le capi
p
_taine glorieux Qu'à la ba_taille meurtriè_re, Frères, vous suiviez si jo_yeux.
ff Risoluto.
Ve_nez; ce n'est point par des lar_mes Qu'on
mf



Risoluto.
pleure la mort d'un hé_ros: Il faut l'entourer de vos ar_mes Et le couvrir de vos dra_peaux Ve_nez; ce n'est point par des
pleure la mort d'un hé_ros: Il faut l'entourer de vos ar_mes Et le couvrir de vos dra_peaux Et le couvrir de vos drapeaux Venez ce n'est point par des
pleure la mort d'un hé_ros: Il faut l'entourer de vos ar_mes Et le couvrir de vos dra_peaux Ve_nez; ce n'est point par des
lar_mes Qu'on pleure la mort d'un hé_ros Il faut l'entourer de vos ar_mes Et le couvrir de vos dra_peaux Et
lar_mes Qu'on pleure la mort d'un hé_ros Il faut l'entourer de vos ar_mes Et le couvrir de vos dra_peaux Et le cou_
rallen_tando
le con_vrir de vos dra_peaux. D'un crêpe ceignez votre glai_ve, Sol_dats, et que l'hymne de deuil En fu_nè_bres accents s'é_
vrir et le couvrir de vos dra_peaux. D'un crêpe ceignez votre glai_ve, Sol_dats et que l'hymne de deuil En fu_nè_bres accents s'é_
ppp tempo 1°


_lè _ ve Au _ tour de ce no _ ble cer _ cueil D'un crêpe ceignez votre glai _ ve, Sol _ dats, et que l'hymne de deuil En fu _
_nèbres accents s'é _ lè _ ve Au _ tour de ce no _ ble cer _ cueil Au _ tour de ce no _ ble cer _ cueil Au _ tour de ce no _ ble cer cueil Au _
_tour de ce no _ ble cer _ cueil Au _ tour de ce no _ ble cer _ cueil Au _ tour de ce no _ ble cer _ cueil Au _ tour de ce no _ ble cer _ cueil.
_tour au _ tour de ce no _ ble cer _ cueil Au _ tour de ce no _ ble cer _ cueil.
len _ tan _ do e mo _ ren _ do
ff
ppp
pp
f
p ral _
ppp <> ppp
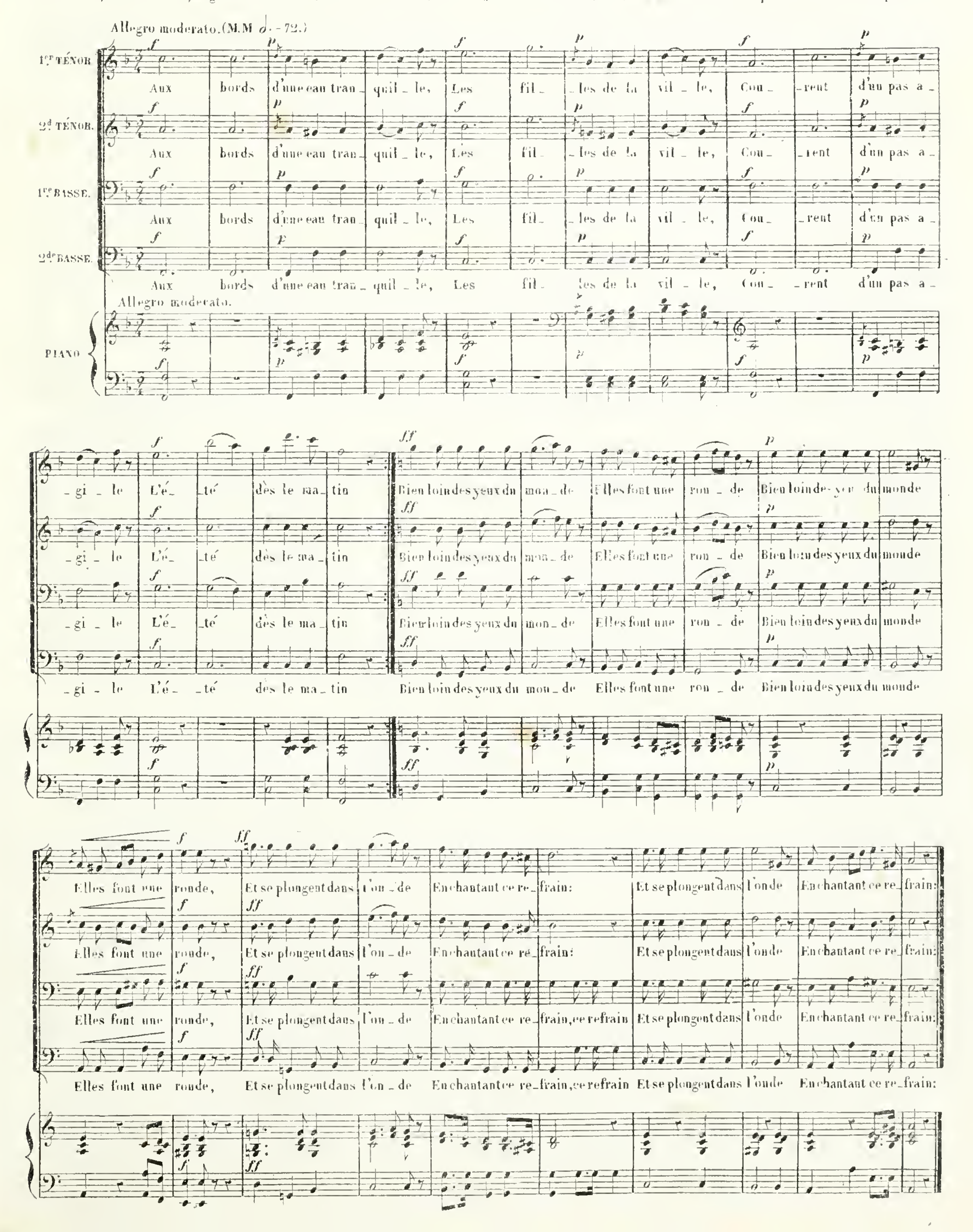
N°19.

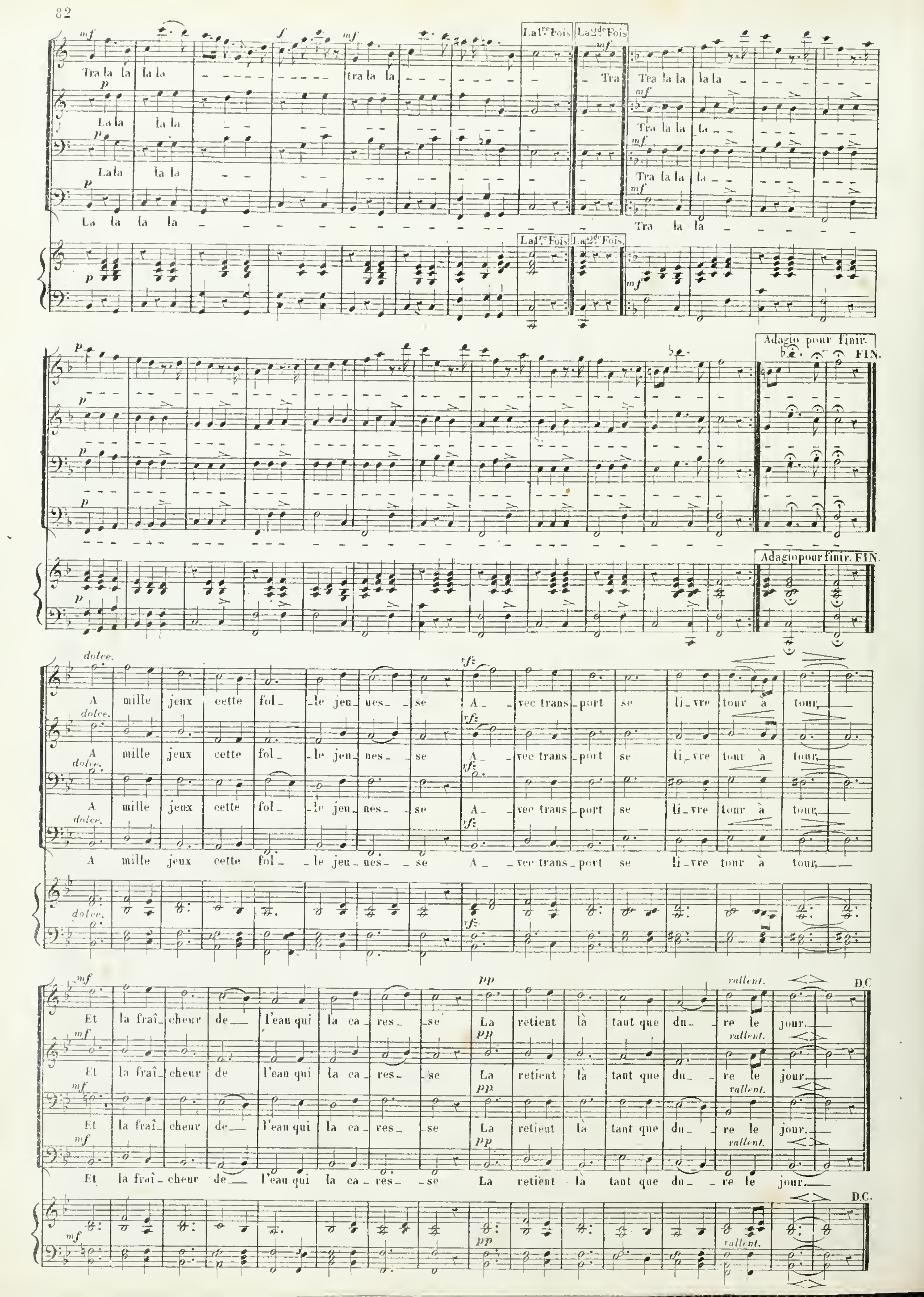
L'ÉTÉ.

TYROLIENNE.

Paroles d'A.^e **MICHAUT.** Musique de GEORGES **KASTNER.**

Il faudrait encore pour cette composition des chanteurs connaissant parfaitement le genre d'exécution propre aux Tyroliennes. La partie du premier Ténor, étant difficile, exige un artiste ou un amateur de talent. Comme simple quatuor solo, ce morceau produira suffisamment d'effet, s'il est interprété par de bons musiciens et surtout par de belles voix. Il vaudrait donc mieux lui laisser ce caractère que d'en doubler les parties.



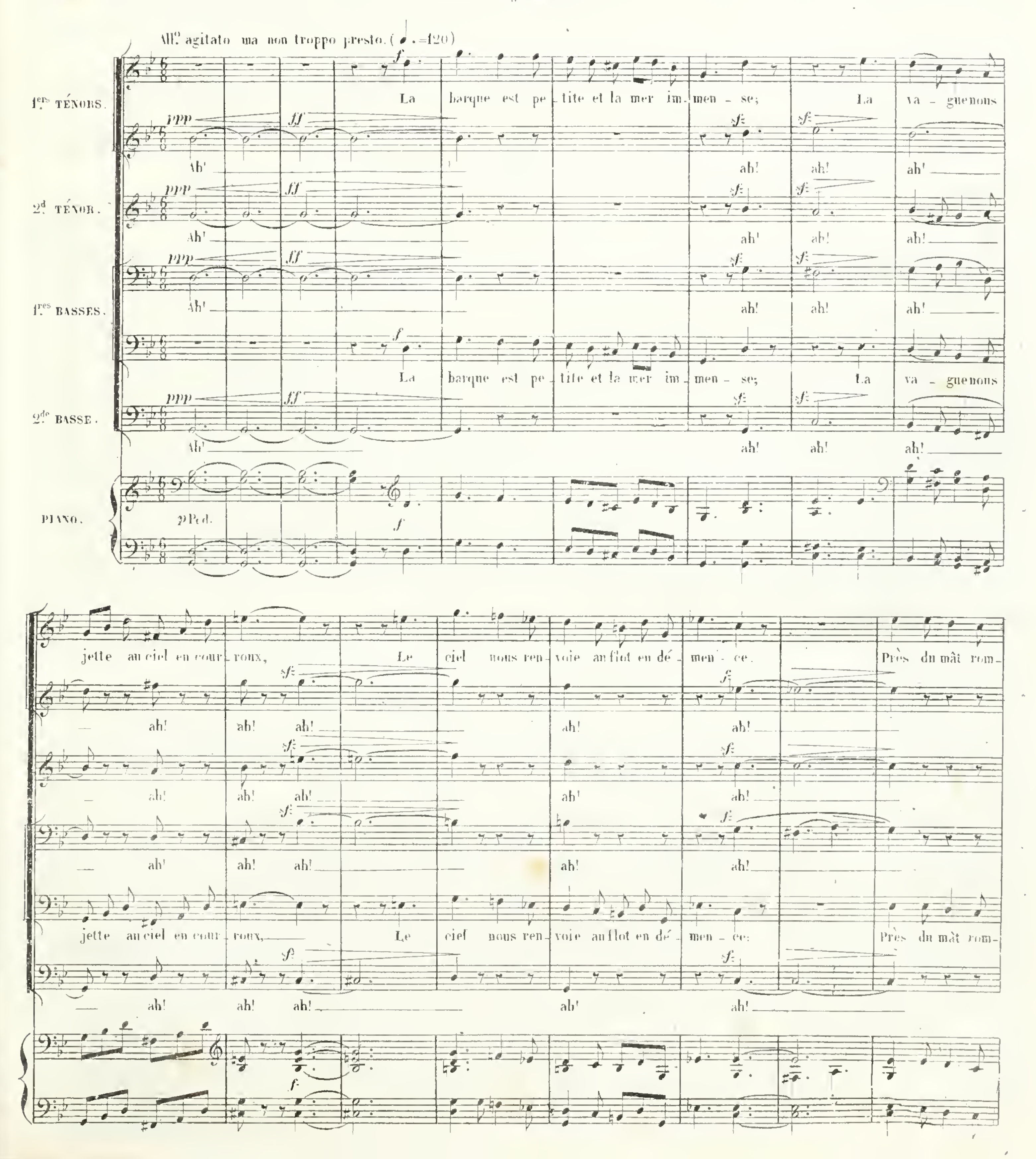

La 1re Fois
La 2de Fois
Tra la la la la tra la la Tra Tra la la la la
La la la la
La la la la Tra la la la
La la la la Tra la la
Adagio pour finir.
FIN.
Adagio pour finir. FIN.
dolce.
A mille jeux cette fol_le jeu_nes_se A_vec trans_port se li_vre tour à tour,
rfz
mf
Et la fraî_cheur de l'eau qui la ca_res_se La retient là tant que du_re le jour.
pp
rallent.
D.C.

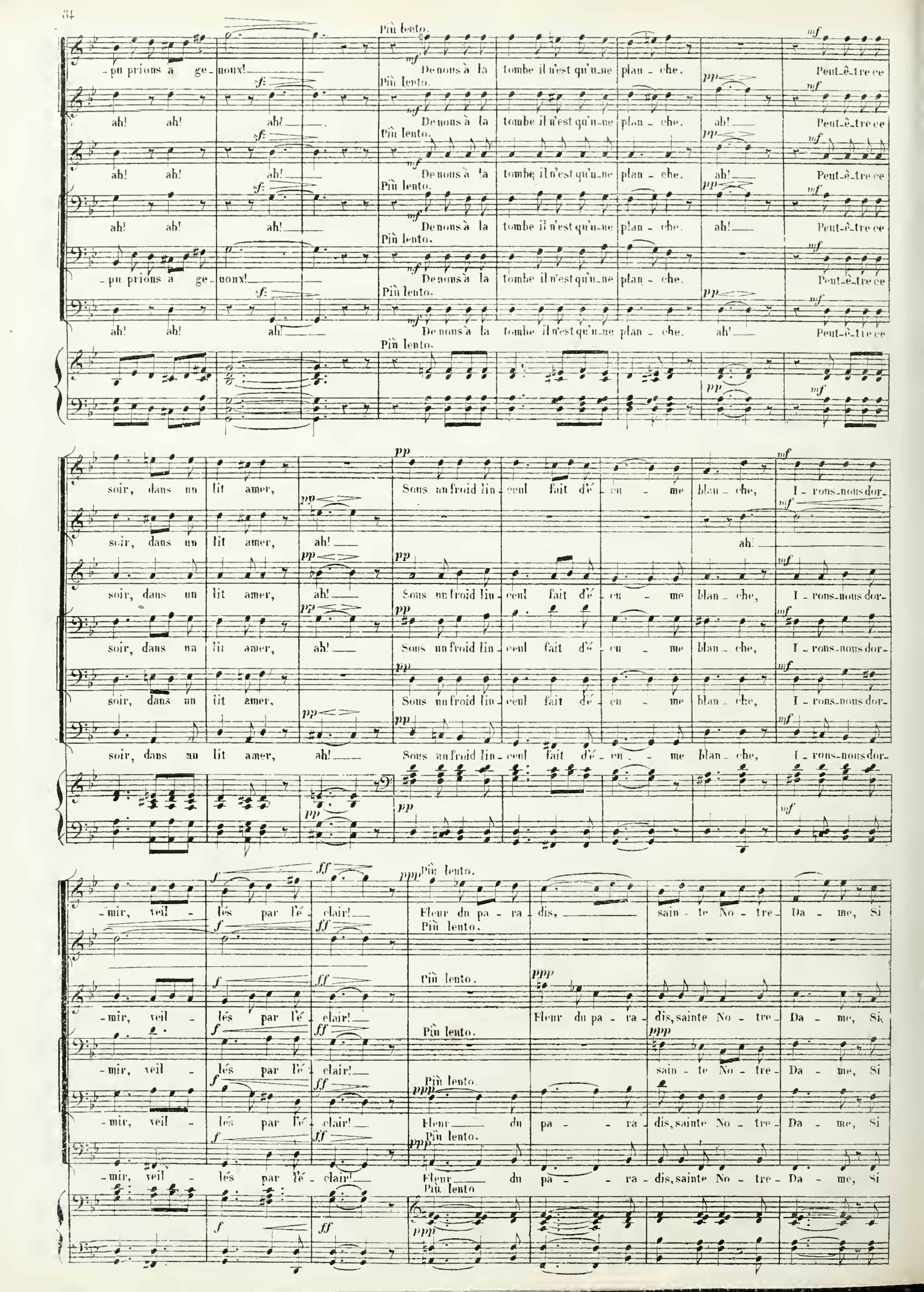
Nº 20.

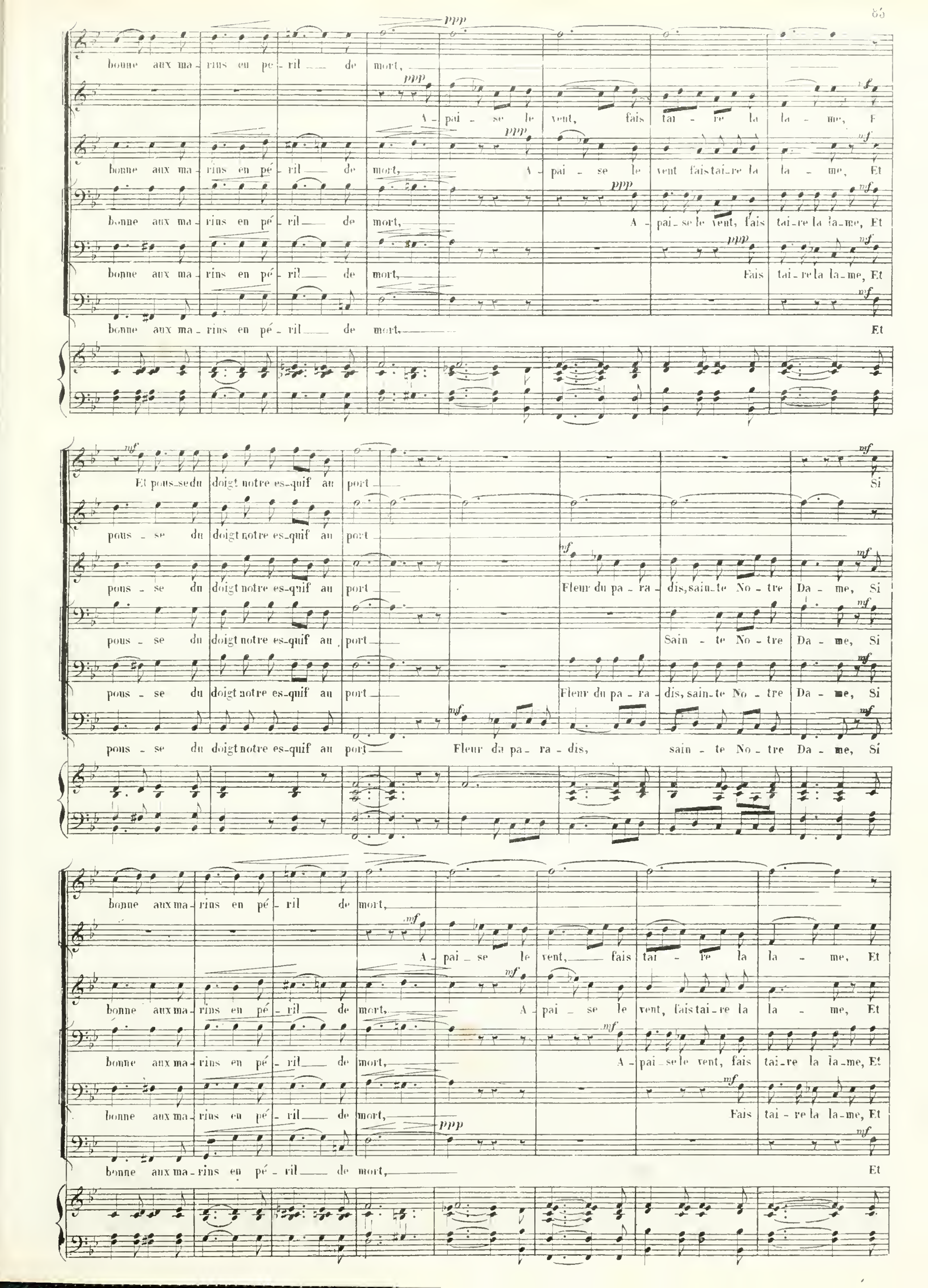
PENDANT LA TEMPÊTE.

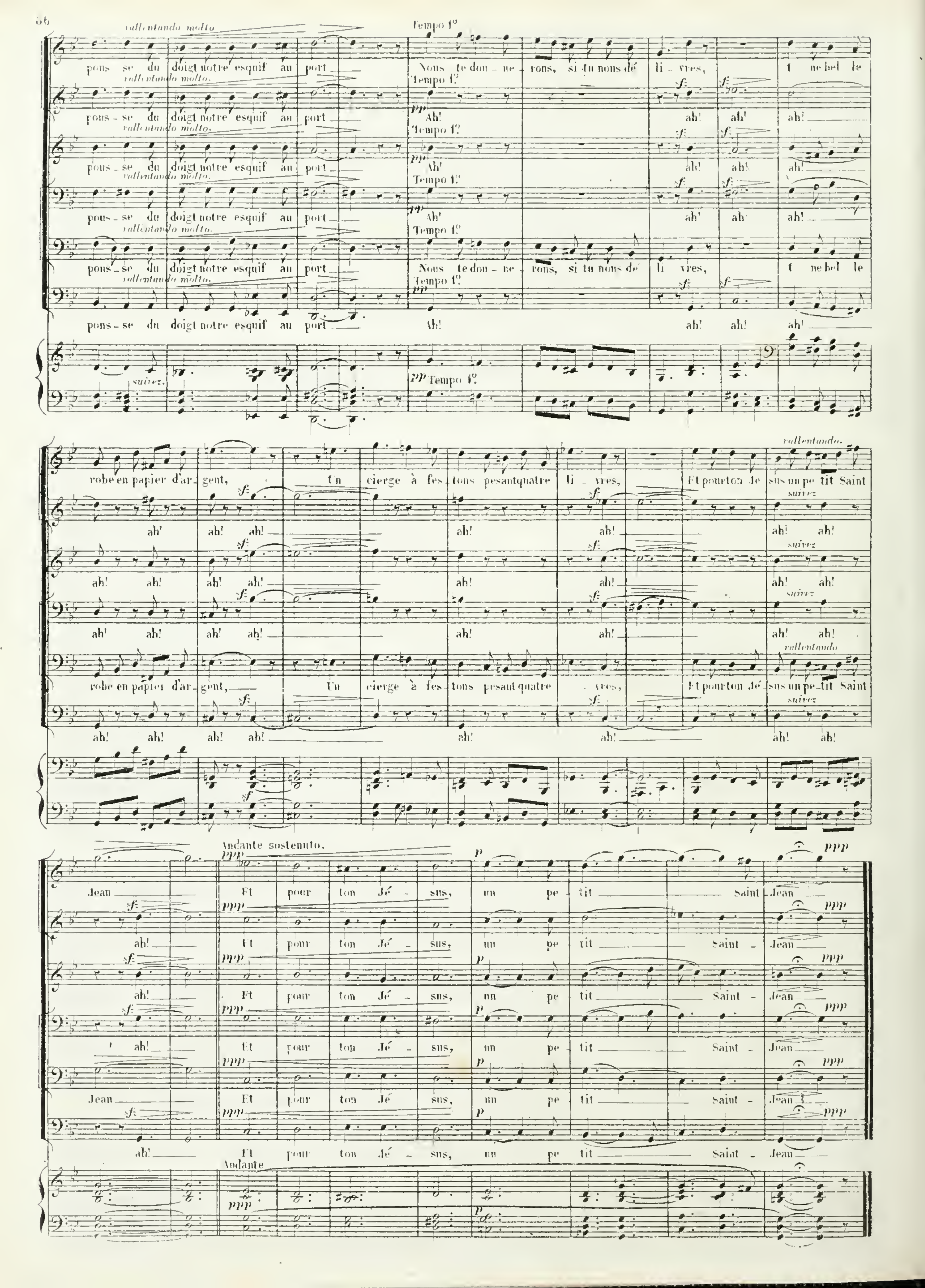
Paroles de THÉOPHILE GAUTIER. Musique de GEORGES KASTNER.

Il est de toute nécessité que vingt-quatre personnes au moins, soit quatre chanteurs pour chaque partie, composent ici l'ensemble vocal. On remarquera que dans ce chœur le chant principal du premier ténor est doublé à l'octave inférieure par une des secondes basses, tandis que les autres parties le soutiennent ou l'interrompent de temps en temps par des accords plaqués. Il ne paraît pas que cette disposition ait été employée encore dans des morceaux d'ensemble pour voix d'hommes. L'auteur a pensé que l'effet qu'elle produirait répondrait parfaitement au caractère de sa composition. Il a désiré que cet effet fut original et pittoresque. Si ce but est atteint, l'innovation dont il s'agit sera dès lors justifiée. Il faut dire la même chose touchant l'exclamation d'angoisse et d'effroi *Ah!* ajoutée au texte et multipliée à dessein dans le cours du morceau pour peindre l'extrême agitation qui règne à bord du navire battu par la tempête, ainsi que la consternation, le désespoir auxquels s'abandonnent les matelots et les passagers. C'est en se représentant ce tableau que les exécutants trouveront le moyen de rendre convenablement cette exclamation, d'en varier l'accent, et d'éviter surtout qu'elle devienne monotone ou même ridicule par une exagération trop emphatique ou trop brusque du sentiment de crainte qu'elle doit exprimer. En général ici comme dans tout morceau de musique dont on tient à faire ressortir le sens et la couleur, il importe au plus haut point d'observer strictement les nuances, même celles qui paraissent tout-à-fait secondaires.




Più lento.
pu prions à genoux!
De nous à la tombe il n'est qu'une planche.
Peut-être ce
ah! ah! ah!
soir, dans un lit amer,
Sous un froid linceul fait d'écume blanche,
Irons-nous dormir, voilés par l'éclair!
Fleur du paradis, sainte Notre-Dame, Si
pp
mf
f
ff
ppp
sf

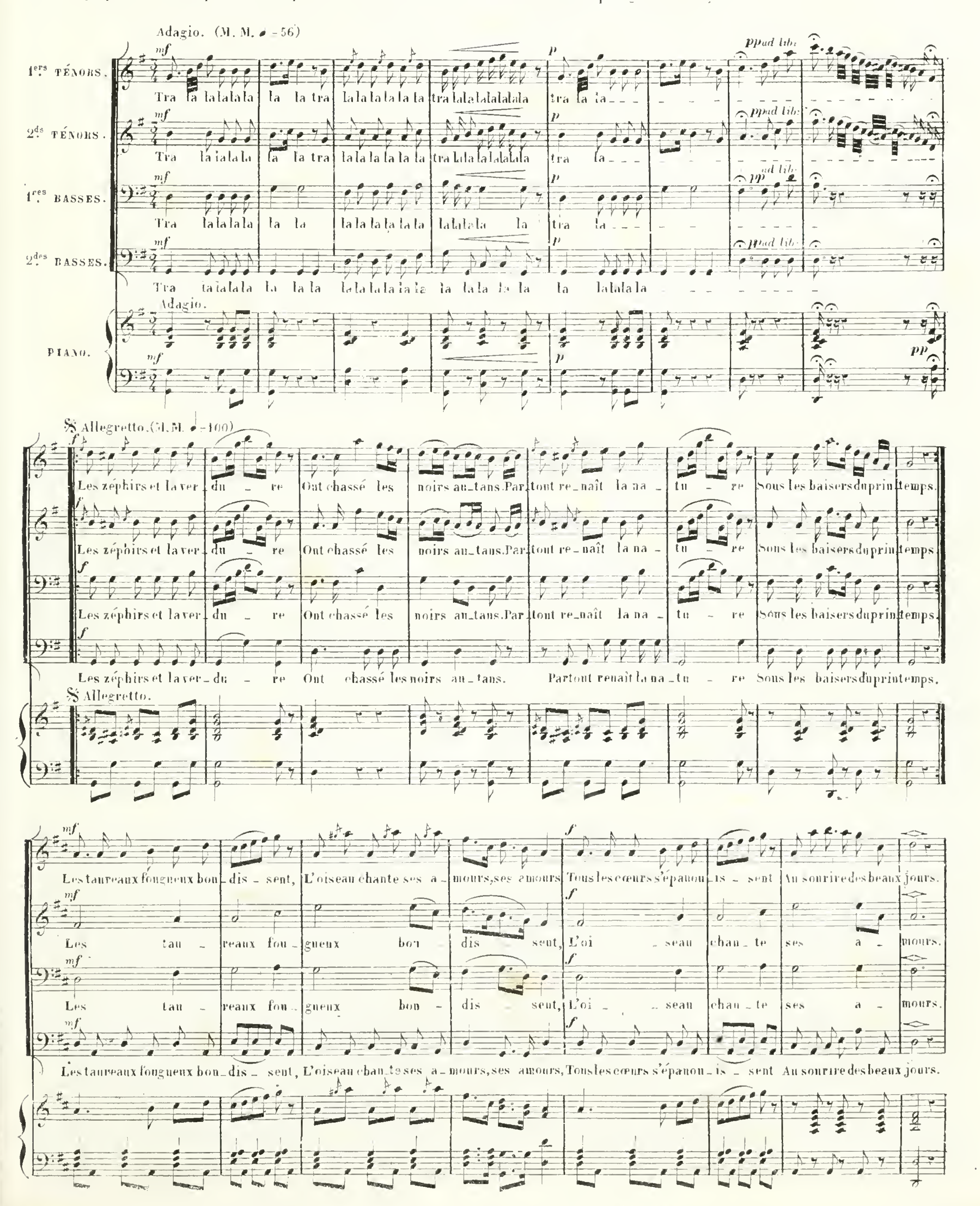

bonne aux ma-rins en pé-ril de mort,
A-pai-se le vent, fais tai-re la la-me, Et
bonne aux ma-rins en pé-ril de mort, A-pai-se le vent fais tai-re la la-me, Et
bonne aux ma-rins en pé-ril de mort, A-pai-se le vent, fais tai-re la la-me, Et
bonne aux ma-rins en pé-ril de mort, Fais tai-re la la-me, Et
bonne aux ma-rins en pé-ril de mort, Et
Et pous-se du doigt notre es-quif au port Si
pous-se du doigt notre es-quif au port
pous-se du doigt notre es-quif au port Fleur du pa-ra-dis, sain-te No-tre Da-me, Si
pous-se du doigt notre es-quif au port Sain-te No-tre Da-me, Si
pous-se du doigt notre es-quif au port Fleur du pa-ra-dis, sain-te No-tre Da-me, Si
pous-se du doigt notre es-quif au port Fleur du pa-ra-dis, sain-te No-tre Da-me, Si
bonne aux ma-rins en pé-ril de mort,
A-pai-se le vent, fais tai-re la la-me, Et
bonne aux ma-rins en pé-ril de mort, A-pai-se le vent, fais tai-re la la-me, Et
bonne aux ma-rins en pé-ril de mort, A-pai-se le vent, fais tai-re la la-me, Et
bonne aux ma-rins en pé-ril de mort, Fais tai-re la la-me, Et
bonne aux ma-rins en pé-ril de mort, Et
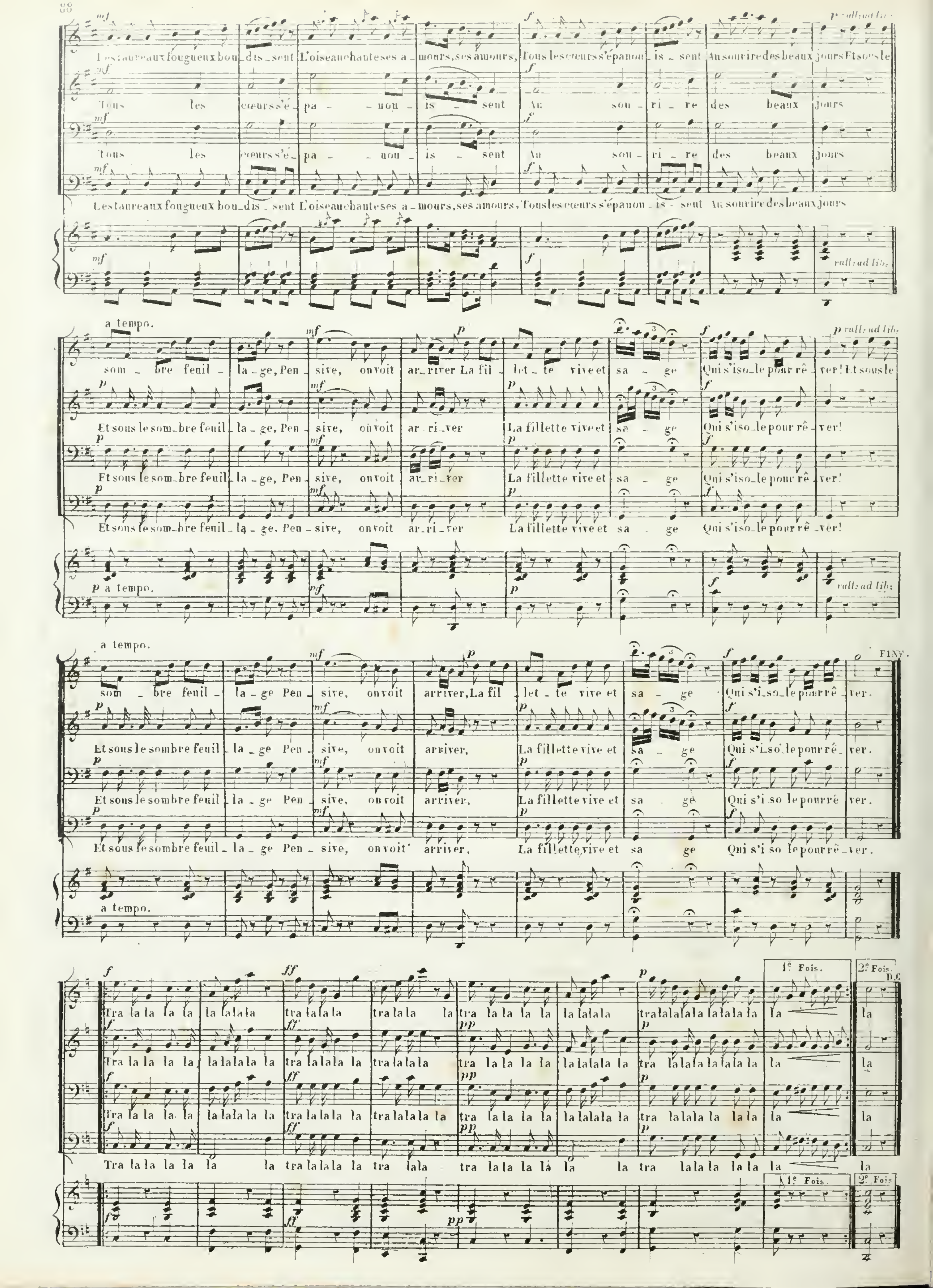

rallentando molto
Tempo 1°
pous - se du doigt notre esquif au port
Nous te don - ne - rons, si tu nous dé - li - vres, Une bel - le
Ah! ah! ah! ah!
suivez.
pp Tempo 1°
robe en papier d'ar - gent, Un cierge à fes - tons pesant quatre li - vres, Et pour ton Jé - sus un pe - tit Saint
rallentando.
suivez
Jean
Andante sostenuto.
ppp
Et pour ton Jé - sus, un pe - tit Saint - Jean
Andante
ppp

Nº 21
LE PRINTEMPS.

Paroles d'A. **MICHAUT**. — Musique de GEORGES **KASTNER**.

Comme plusieurs des morceaux précédents, celui-ci réclame le concours de quatre bons solistes et n'exige pas un nombre plus élevé de chanteurs. On fera même bien de lui laisser son caractère de quatuor solo. Ainsi que les Nos 11, 15 et 19, il appartient au genre tyrolien. La première partie ne peut être bien dite que par un excellent premier ténor prenant facilement les sons élevés en voix de tête. Le second tenor non plus ne doit pas être médiocre. Au surplus cette production ne convient qu'à des musiciens rompus à toutes les difficultés d'exécution du quatuor vocal. Il faut pour l'interpréter convenablement non seulement des voix pures, souples et brillantes, mais encore beaucoup de goût et de style.




Les taureaux fougueux bondissent L'oiseau chante ses amours, ses amours, Tous les cœurs s'épanouissent Au sourire des beaux jours Et sous le
Tous les cœurs s'épanouissent Au sourire des beaux jours
Les taureaux fougueux bondissent L'oiseau chante ses amours, ses amours, Tous les cœurs s'épanouissent Au sourire des beaux jours
rall: ad lib:
a tempo.
sombre feuillage, Pensive, on voit arriver La fillette vive et sage Qui s'isole pour rêver! Et sous le
Et sous le sombre feuillage, Pensive, on voit arriver La fillette vive et sage Qui s'isole pour rêver!
p a tempo.
FINE.
sombre feuillage Pensive, on voit arriver, La fillette vive et sage Qui s'isole pour rêver.
Et sous le sombre feuillage Pensive, on voit arriver, La fillette vive et sage Qui s'isole pour rêver.
1e Fois.
2e Fois.
D.C.
Tra la la la la la la la la tra la la la tra la la la tra la la la la la la la la tra la la la la la la la la la
Tra la la la la la tra la la la la tra la la tra la la la la la la tra la la la la la la la

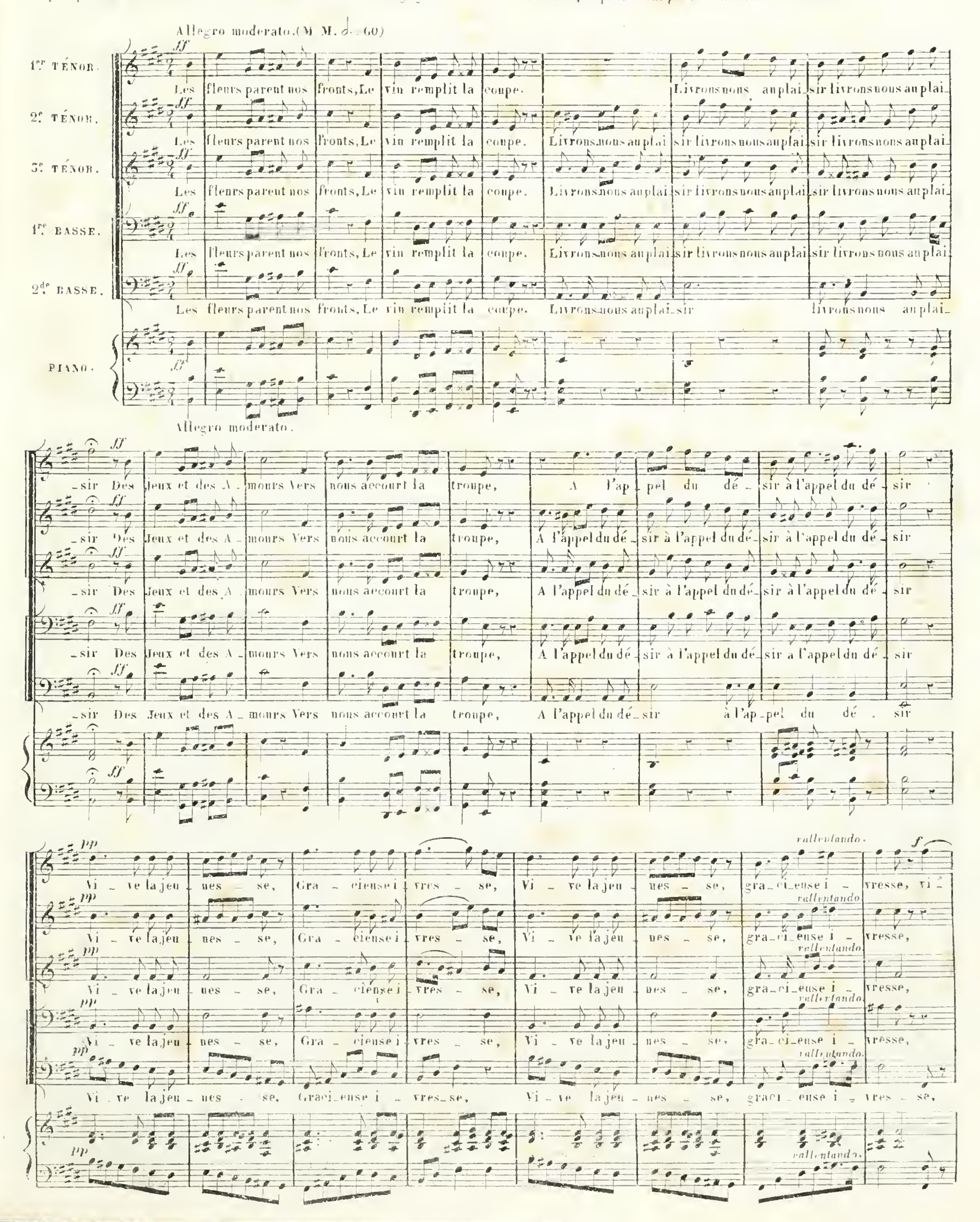
Nº 22.
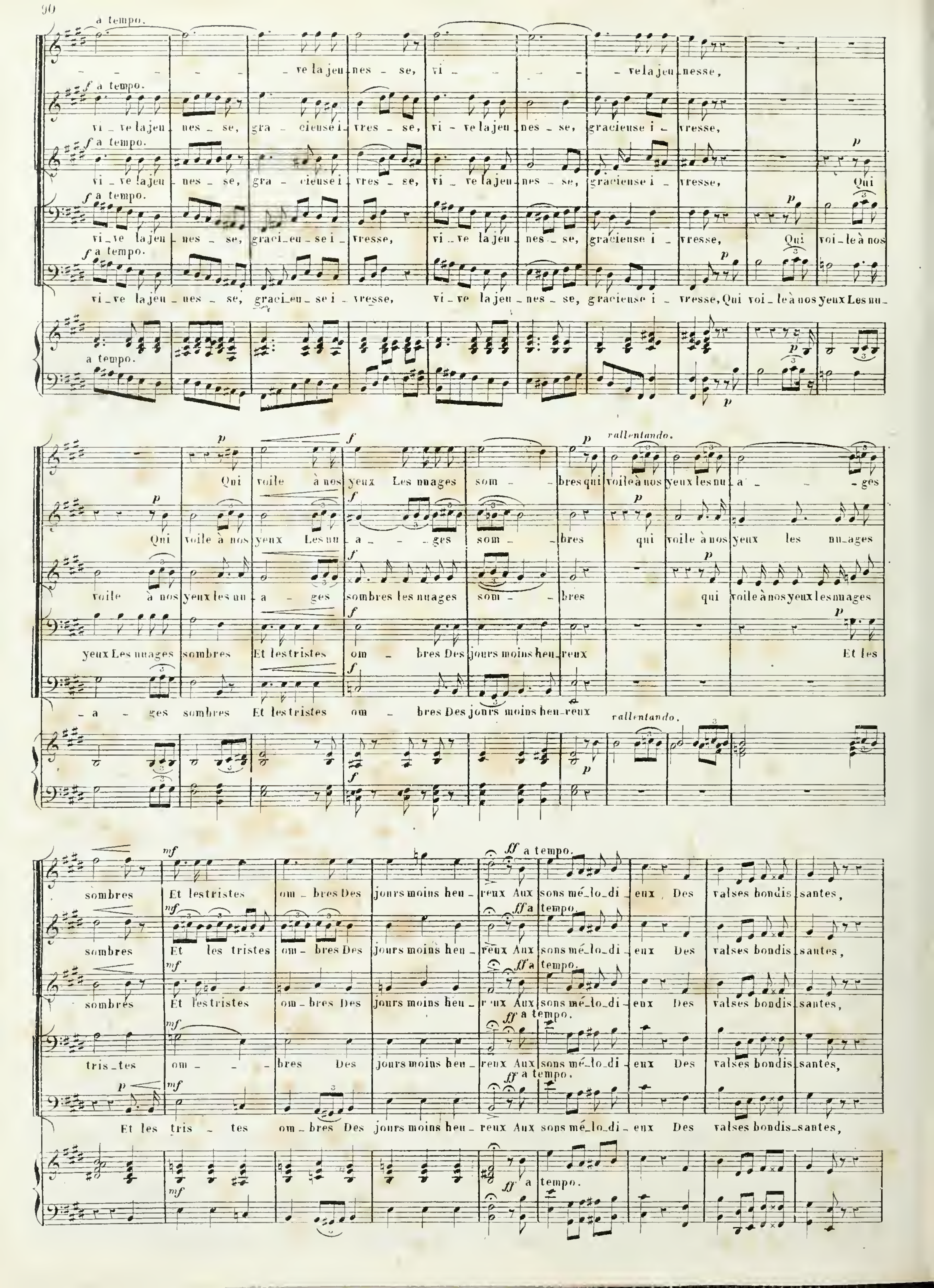
CHANT BACHIQUE.
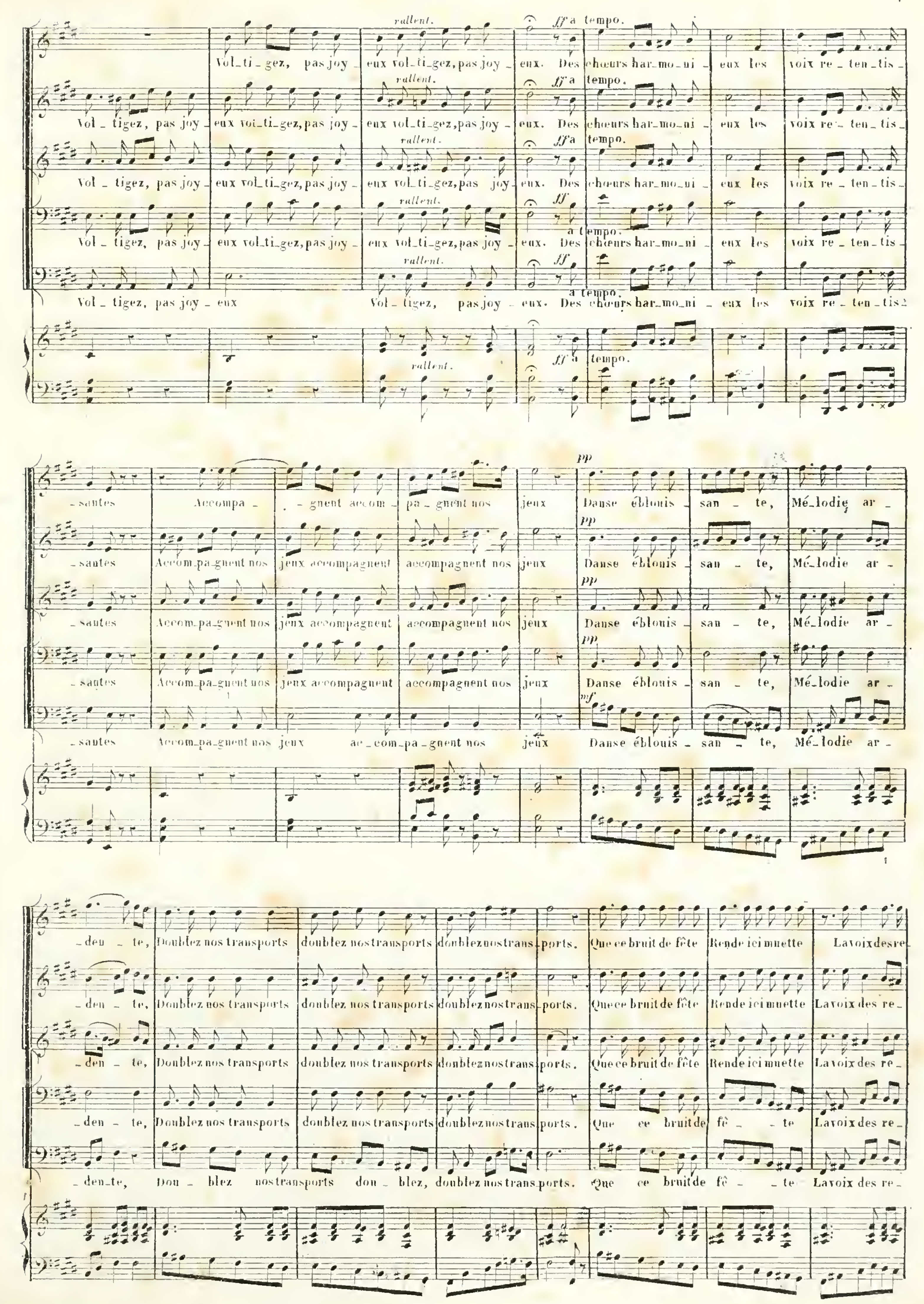
Paroles de MAURICE BOURGES.

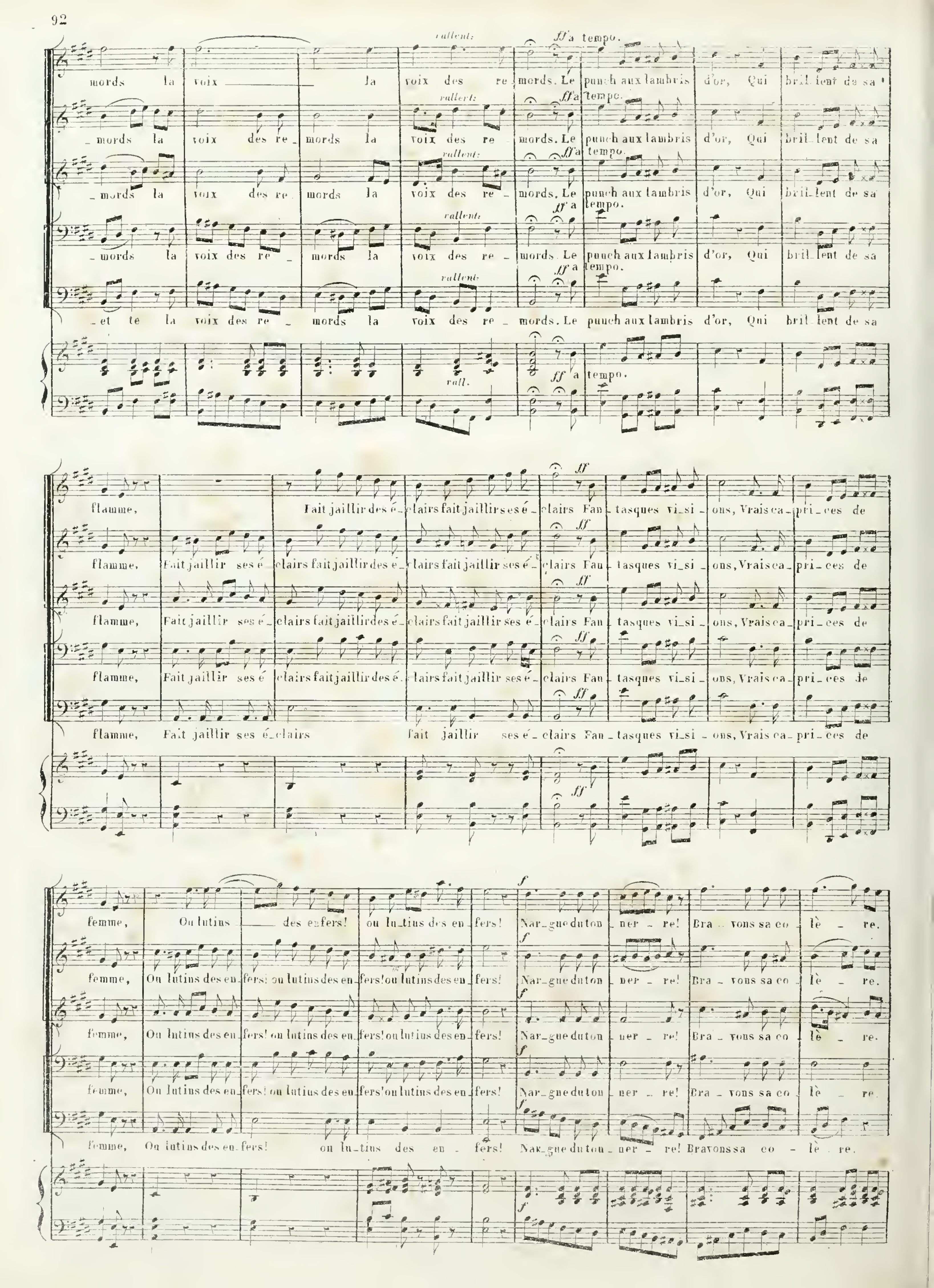
Musique de GEORGES KASTNER.

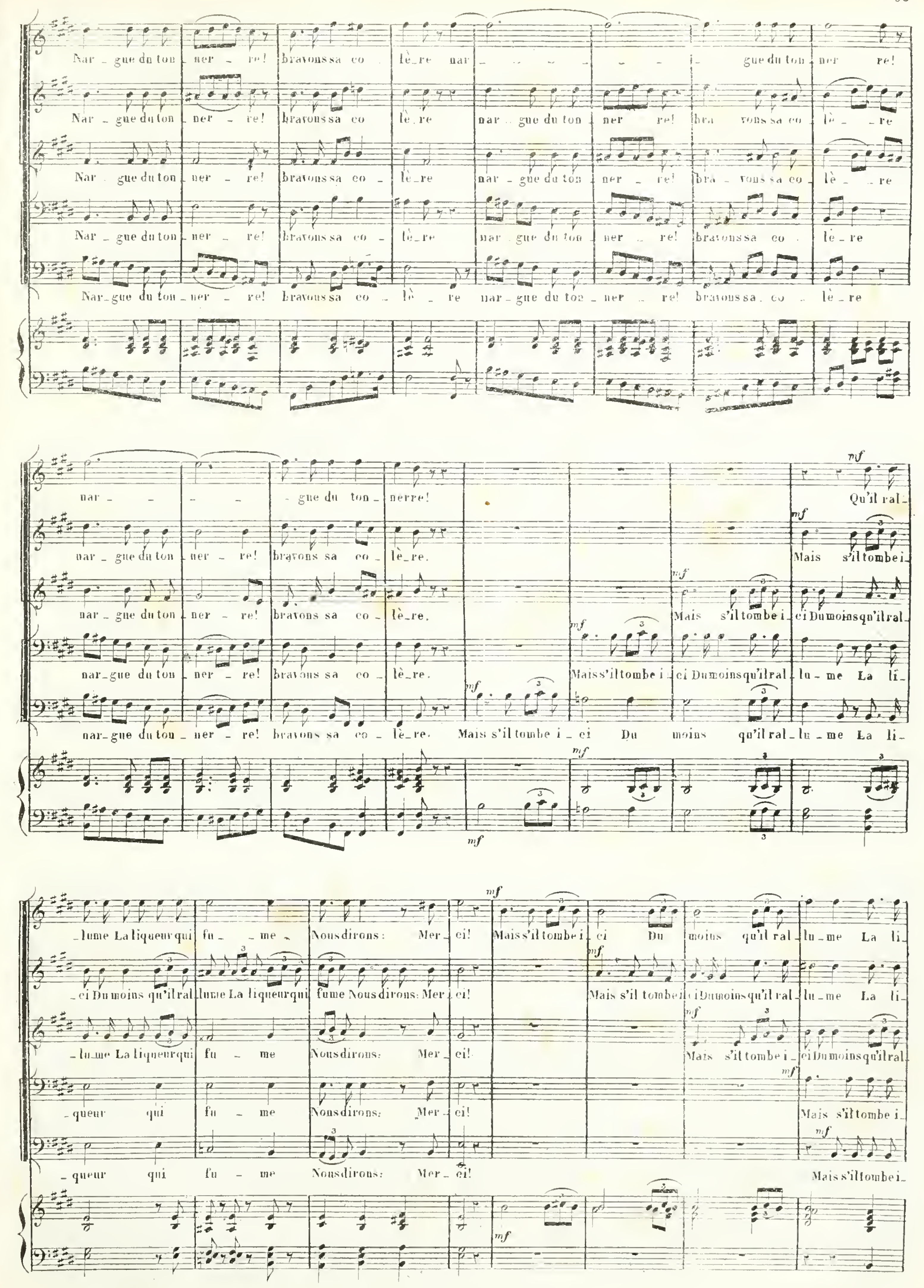
Ce chant bachique peut-être confié à un chœur très nombreux; le caractère de fougue et d'impétuosité qu'il comporte deviendra de la sorte plus saillant. Il faut en étudier soigneusement toutes les parties. On tâchera de rendre les traits en croches avec une parfaite égalité et surtout avec beaucoup de précision dans la marche simultanée des voix. Si l'on négligeait de remplir ces conditions, l'effet général s'en ressentirait et risquerait de paraître lourd et confus. C'est là malheureusement un défaut que présente trop souvent l'exécution des chœurs figurés, interprêtés dans un mouvement rapide par un grand nombre de voix; surtout quand les chanteurs sont de mauvais musiciens, ou qu'ils n'ont pas été suffisamment exercés.
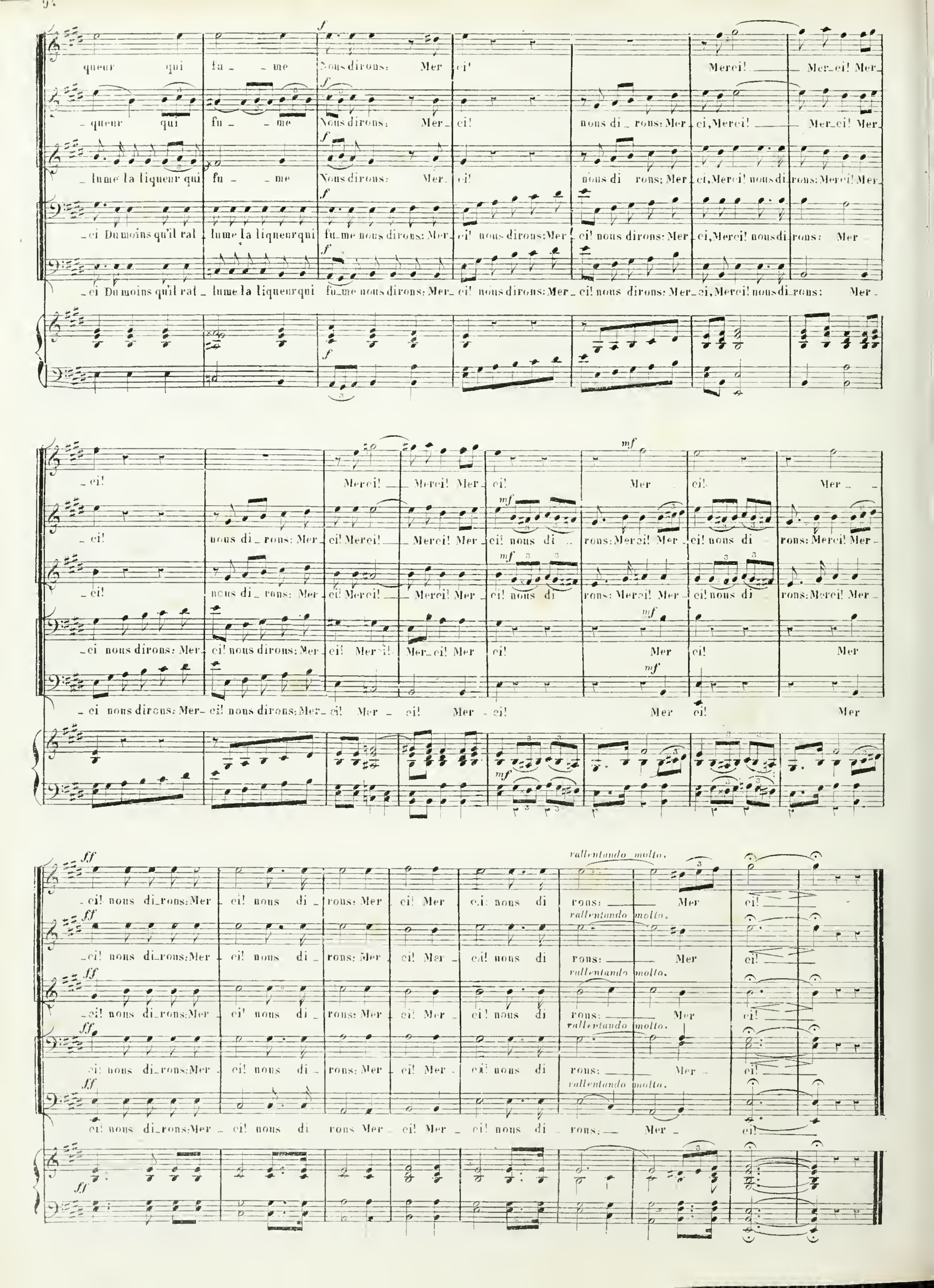



90
a tempo.
ve la jeu nes se, vi ve la jeu nesse,
f a tempo.
vi ve la jeu nes se, gra cieuse i vres se, vi ve la jeu nes se, gracieuse i vresse,
vi ve la jeu nes se, gra cieuse i vres se, vi ve la jeu nes se, gracieuse i vresse, Qui
vi ve la jeu nes se, graci eu se i vresse, vi ve la jeu nes se, gracieuse i vresse, Qui voi le à nos
vi ve la jeu nes se, graci eu se i vresse, vi ve la jeu nes se, gracieuse i vresse, Qui voi le à nos yeux Les nu
a tempo.
rallentando.
Qui voile à nos yeux Les nuages som bres qui voile à nos yeux les nu a ges
Qui voile à nos yeux Les nu a ges som bres qui voile à nos yeux les nu ages
voile à nos yeux les nu a ges sombres les nuages som bres qui voile à nos yeux les nuages
yeux Les nuages sombres Et les tristes om bres Des jours moins heu reux Et les
a ges sombres Et les tristes om bres Des jours moins heu reux
rallentando.
mf
ff a tempo.
sombres Et les tristes om bres Des jours moins heu reux Aux sons mé lo di eux Des valses bondis santes,
sombres Et les tristes om bres Des jours moins heu reux Aux sons mé lo di eux Des valses bondis santes,
sombres Et les tristes om bres Des jours moins heu reux Aux sons mé lo di eux Des valses bondis santes,
tris tes om bres Des jours moins heu reux Aux sons mé lo di eux Des valses bondis santes,
Et les tris tes om bres Des jours moins heu reux Aux sons mé lo di eux Des valses bondis santes,
a tempo.


rallent.
ff a tempo.
Vol_ti_gez, pas joy _ eux vol_ti_gez, pas joy _ eux. Des chœurs har_mo_ni _ eux les voix re _ ten_tis _
Vol _ tigez, pas joy _ eux vol_ti_gez, pas joy _ eux vol_ti_gez, pas joy _ eux. Des chœurs har_mo_ni _ eux les voix re _ ten_tis _
Vol _ tigez, pas joy _ eux vol_ti_gez, pas joy _ eux vol_ti_gez, pas joy _ eux. Des chœurs har_mo_ni _ eux les voix re _ ten_tis _
Vol _ tigez, pas joy _ eux Vol_ tigez, pas joy _ eux. Des chœurs har_mo_ni _ eux les voix re _ ten_tis _
_ santes Accompa _ _ gnent accom _ pa _ gnent nos jeux
_ santes Accom_pa_gnent nos jeux accompagnent accompagnent nos jeux
_ santes Accom_pa_gnent nos jeux ac_com_pa_gnent nos jeux
pp
mf
Danse éblouis _ san _ te, Mé_lodie ar _
_ den _ te, Doublez nos transports doublez nos transports doublez nos trans_ports.
_ den_te, Dou _ blez nos transports dou _ blez, doublez nos trans_ports.
Que ce bruit de fête Rende ici muette La voix des re _
Que ce bruit de fê _ te La voix des re _


rallent:
ff a tempo.
mords la voix la voix des re_mords. Le punch aux lambris d'or, Qui bril_lent de sa
_mords la voix des re_mords la voix des re_mords. Le punch aux lambris d'or, Qui bril_lent de sa
_et te la voix des re_mords la voix des re_mords. Le punch aux lambris d'or, Qui bril_lent de sa
rall.
flamme, Fait jaillir des é_clairs fait jaillir ses é_clairs Fan_tasques vi_si_ons, Vrais ca_pri_ces de
flamme, Fait jaillir ses é_clairs fait jaillir des é_clairs fait jaillir ses é_clairs Fan_tasques vi_si_ons, Vrais ca_pri_ces de
flamme, Fait jaillir ses é_clairs fait jaillir ses é_clairs Fan_tasques vi_si_ons, Vrais ca_pri_ces de
ff
femme, Ou lutins des enfers! ou lu_tins des en_fers! Nar_gue du ton_ner_re! Bra_vons sa co_lè_re.
femme, Ou lutins des en_fers! ou lutins des en_fers! ou lutins des en_fers! Nar_gue du ton_ner_re! Bra_vons sa co_lè_re.
femme, Ou lutins des en_fers! on lu_tins des en_fers! Nar_gue du ton_ner_re! Bravons sa co_lè_re.
f


Nargue du tonnerre! bravons sa colère nargue du tonnerre!
Nargue du tonnerre! bravons sa colère nargue du tonnerre! bravons sa colère
nargue du tonnerre! bravons sa colère.
Qu'il rallume La liqueur qui fume Nous dirons: Merci!
Mais s'il tombe ici Du moins qu'il rallume La liqueur qui fume Nous dirons: Merci!
Mais s'il tombe ici Du moins qu'il rallume La li-



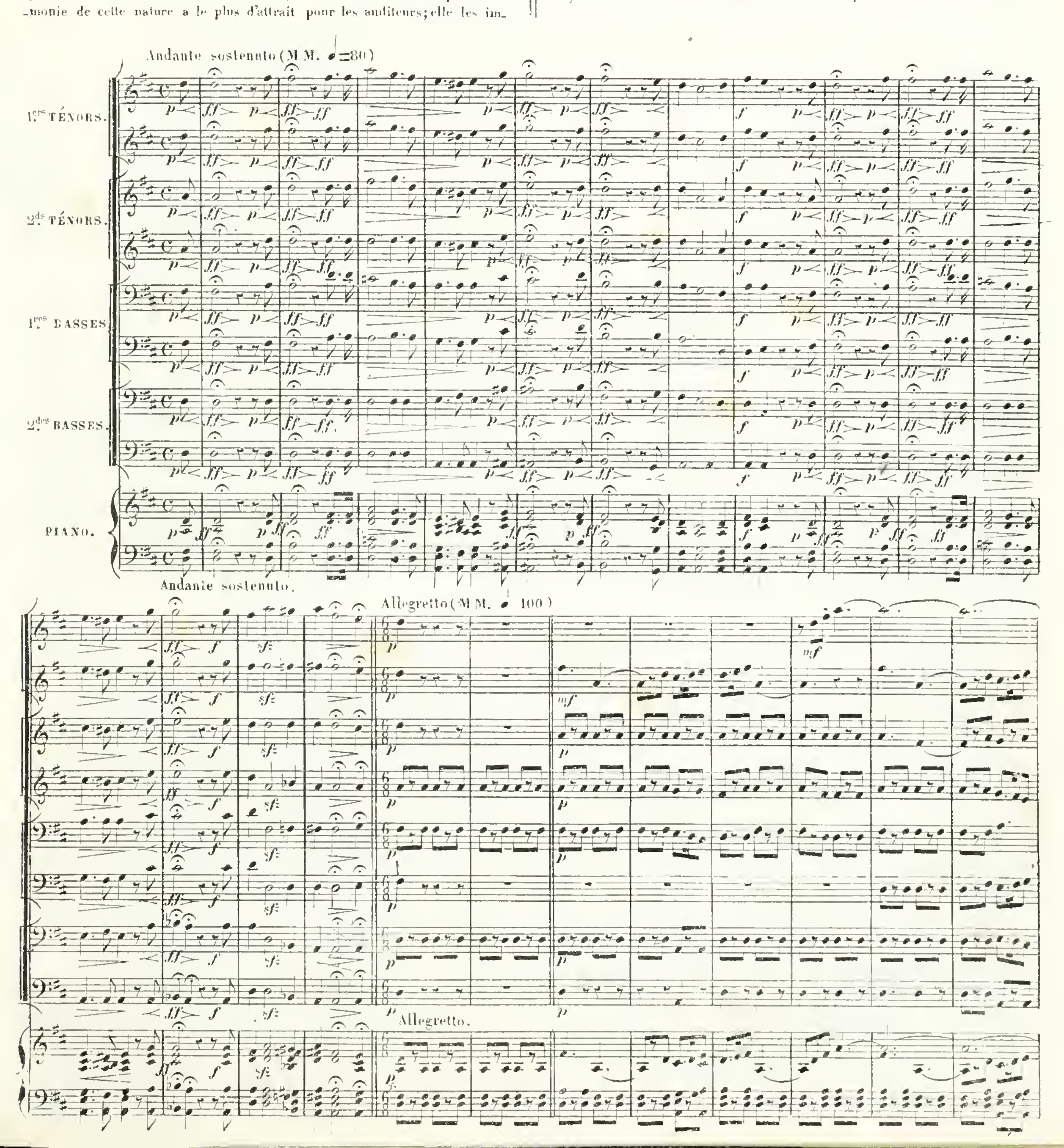
f
queur qui fu _ _ me Nous dirons: Mer ci! Merci! ___ Mer_ci! Mer_
_ queur qui fu _ _ me Nous dirons: Mer_ ci! nous di _ rons: Mer _ ci, Merci! ___ Mer_ci! Mer_
_ lume la liqueur qui fu _ _ me Nous dirons: Mer_ ci! nous di rons: Mer _ ci, Merci! nous di_ rons: Merci! Mer_
_ ci Dumoins qu'il ral _ lume la liqueur qui fu_me nous dirons: Mer_ ci! nous dirons: Mer _ ci! nous dirons: Mer _ ci, Merci! nous di_ rons: Mer
_ ci Dumoins qu'il ral _ lume la liqueur qui fu_me nous dirons: Mer_ ci! nous dirons: Mer _ ci! nous dirons: Mer_ ci, Merci! nous di_rons: Mer _
mf
_ ci! Merci! ___ Merci! Mer_ ci! Mer _ ci! Mer _ _
_ ci! nous di _ rons: Mer _ ci! Merci! ___ Merci! Mer _ ci! nous di _ rons: Merci! Mer _ ci! nous di rons: Merci! Mer _
_ ci! nous di _ rons: Mer _ ci! Merci! ___ Merci! Mer _ ci! nous di rons: Merci! Mer _ ci! nous di rons: Merci! Mer _
_ ci nous dirons: Mer_ ci! nous dirons: Mer _ ci! Merci! Mer_ci! Mer ci! Mer ci! Mer
_ ci nous dirons: Mer_ ci! nous dirons: Mer_ ci! Mer _ ci! Mer _ ci! Mer ci! Mer
ff
rallentando molto.
_ ci! nous di_rons: Mer _ ci! nous di _ rons: Mer _ ci! Mer _ ci! nous di rons: ___ Mer ci! ___
_ ci! nous di_rons: Mer _ ci! nous di _ rons: Mer _ ci! Mer _ ci! nous di rons: ___ Mer ci! ___
_ ci! nous di_rons: Mer _ ci! nous di _ rons: Mer _ ci! Mer _ ci! nous di rons: ___ Mer ci! ___
ci! nous di_rons: Mer _ ci! nous di _ rons: Mer _ ci! Mer _ ci! nous di rons: ___ Mer _ ci! ___
ci! nous di_rons: Mer _ ci! nous di rons: Mer _ ci! Mer _ ci! nous di _ rons: ___ Mer _ ci! ___

N.º 23.

CHASSE.

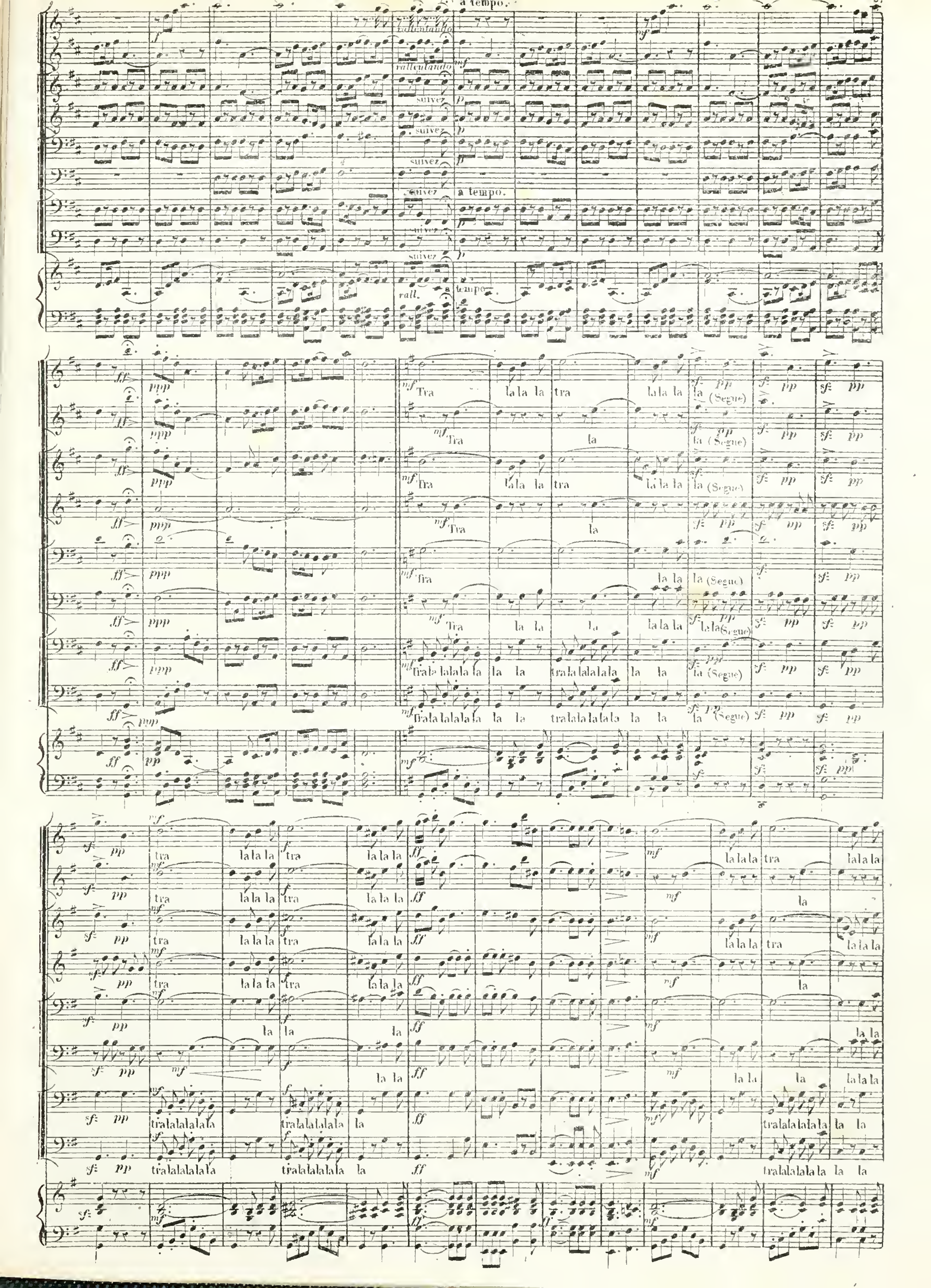
Musique de GEORGES **KASTNER**.

Dans les remarques et indications générales placées en tête de cette collection de chants pour voix d'hommes, on a fait connaitre le caractère particulier des six morceaux qui vont suivre. Ce sont des morceaux sans paroles, des choeurs pittoresques et imitatifs comme ceux dont l'Allemagne connait depuis longtems l'usage. On peut exécuter ces morceaux de différentes manières, en imitant le son de certains instruments appropriés au style et à la couleur de la composition, en iodlant, en vocalisant, ou bien en chantant les notes sur les syllabes *tra la la* pour plus de facilité. Il en est plusieurs où l'emploi de ces divers modes d'exécution peut avoir lieu soit successivement, soit simultanément, selon la nature des passages et les effets que l'on veut produire. Dans le numéro 23 on doit plus particulièrement se proposer une imitation approximative des sons du cor de chasse. On s'y exerce en fermant la bouche et en arrondissant bien la cavité buccale. Si ce genre d'imitation a lieu sans effort et d'une manière naturelle, il ne laisse pas de faire entièrement illusion. Exécutés de la sorte, les échos sont ordinairement d'un effet très pittoresque. C'est en plein air, dans un jardin, dans une forêt, en face d'un beau site, qu'une harmonie de cette nature a le plus d'attrait pour les auditeurs; elle les impressionne alors d'autant plus vivement qu'elle semble se marier avec les objets qui frappent leurs regards. Il serait donc à désirer que les différentes reprises de la *Chasse*, sauf les endroits où l'emploi des syllabes *tra la la* est spécialement prescrit, fussent interprétées comme il a été marqué plus haut, c'est à dire en imitant les instruments des chasseurs et par huit personnes seulement, Si l'on voulait doubler ou tripler les parties, peut être courrait on risque de les alourdir et de rendre ainsi l'exécution moins nette et moins brillante En tout cas il faut éviter de doubler les premiers Ténors. Ceux-ci doivent savoir chanter dans le goût tyrolien, mais avec le dégré de perfection que l'art exige Toute personne familiarisée avec cette manière d'émettre les sons saura facilement accentuer comme le compositeur le desire la figure rhythmique répétée à dessein dans le but d'imiter non les appels du Cor, mais les cris, les jappements de la meute. De tels détails peuvent sembler puérils; ils ne sont pourtant pas à dédaigner dans une composition telle qu'une chasse où il a toujours été permis, où il est même de rigueur d'employer mille nuances diverses contribuant à produire un effet imitatif.
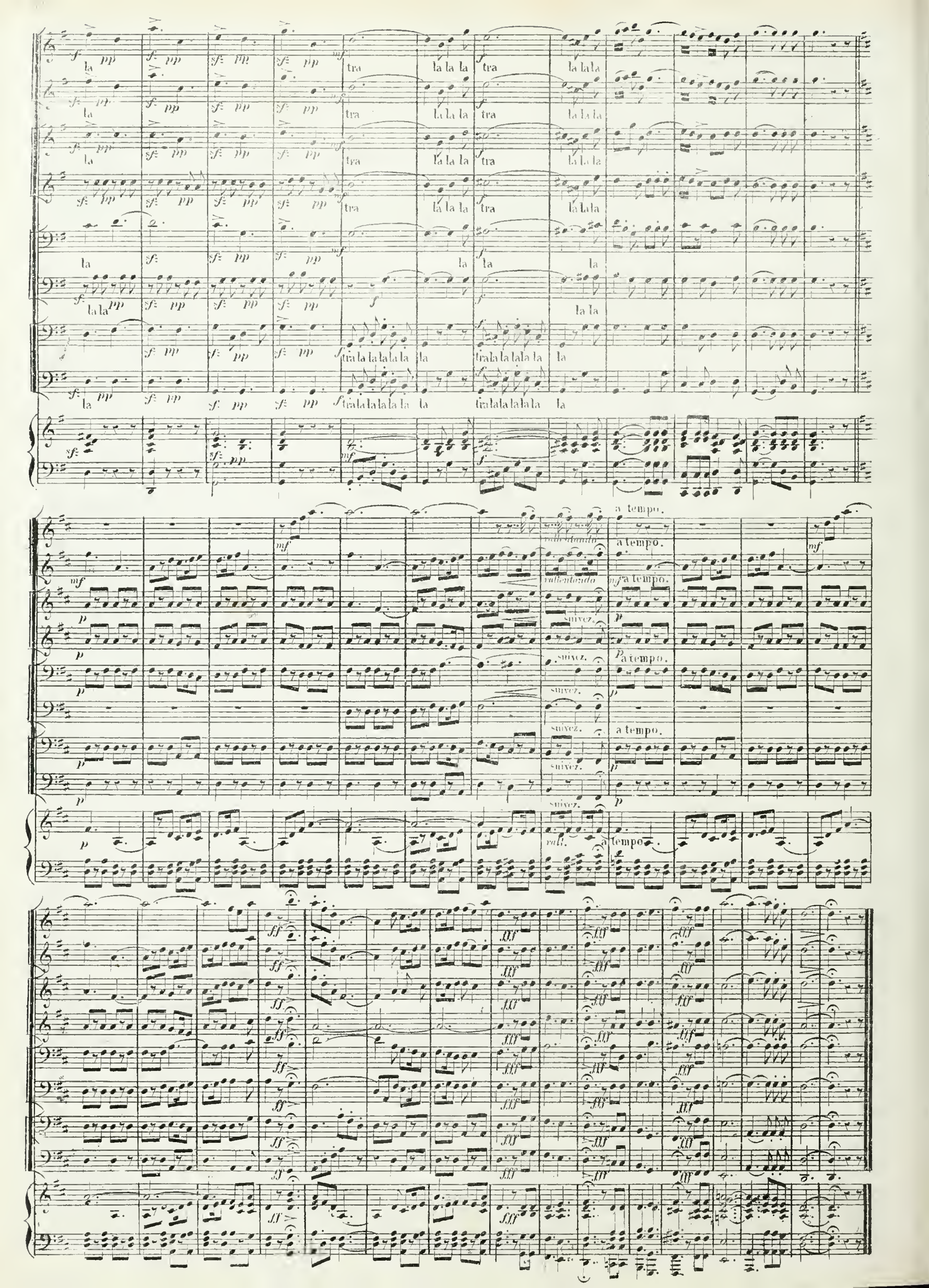


a tempo.
rallentando. a tempo.
rallentando. mf a tempo.
suivez p a tempo.
suivez p a tempo.
suivez
suivez a tempo.
suivez p a tempo.
suivez p a tempo.
rall.

écho
écho
écho
écho
écho
écho
écho
écho
écho



a tempo.
rallentando
suivez
a tempo.
rall.
tempo
Tra la la la tra la la la la (Segue)
Tra la
tra la la la la la la la
tralalalalala la la
la (Segue)
tra la la la tra la la la
tralalalalala la



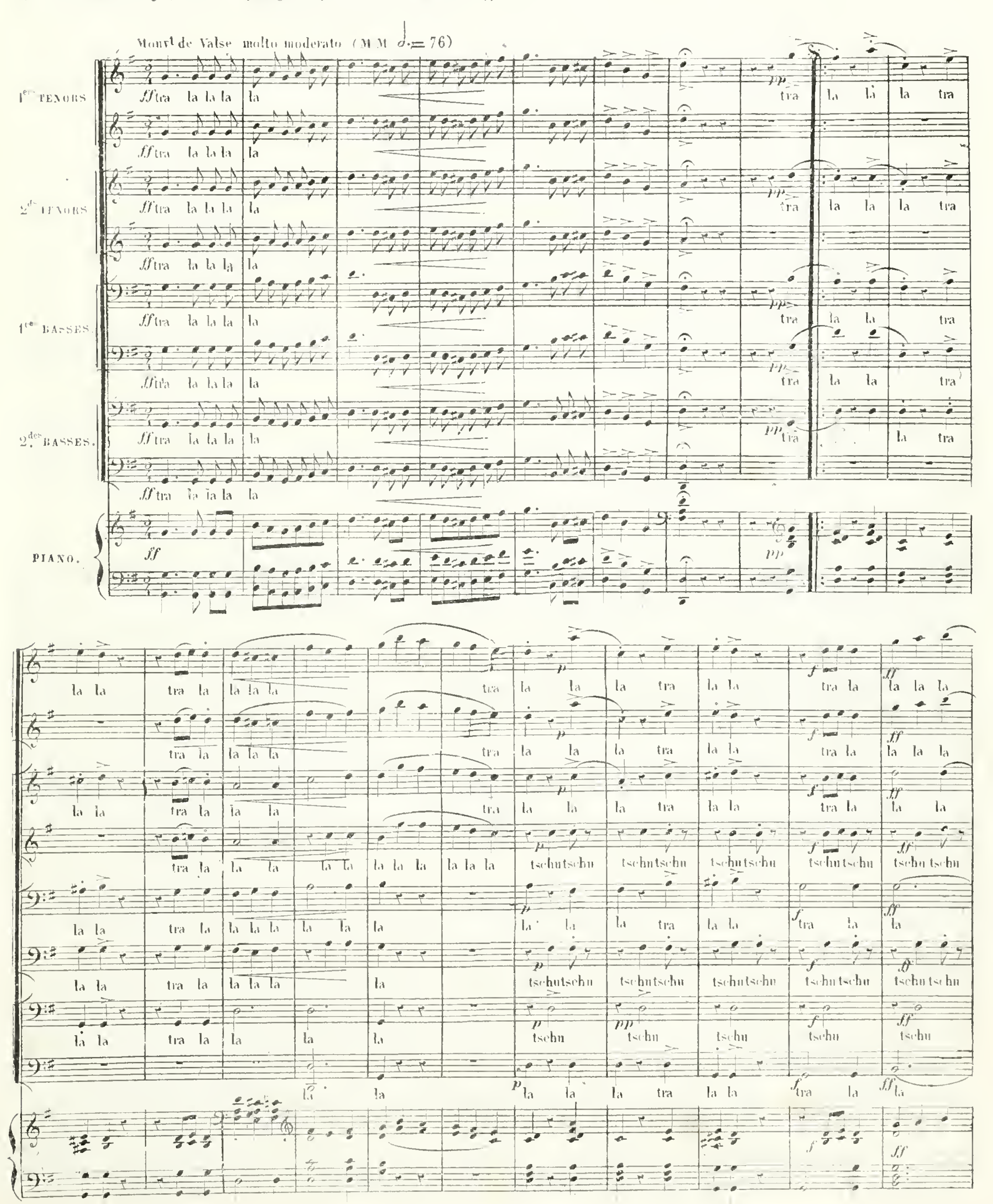
la
tra
la la la
la la
tralalalalala la
rallentando
a tempo.
suivez.
rall.

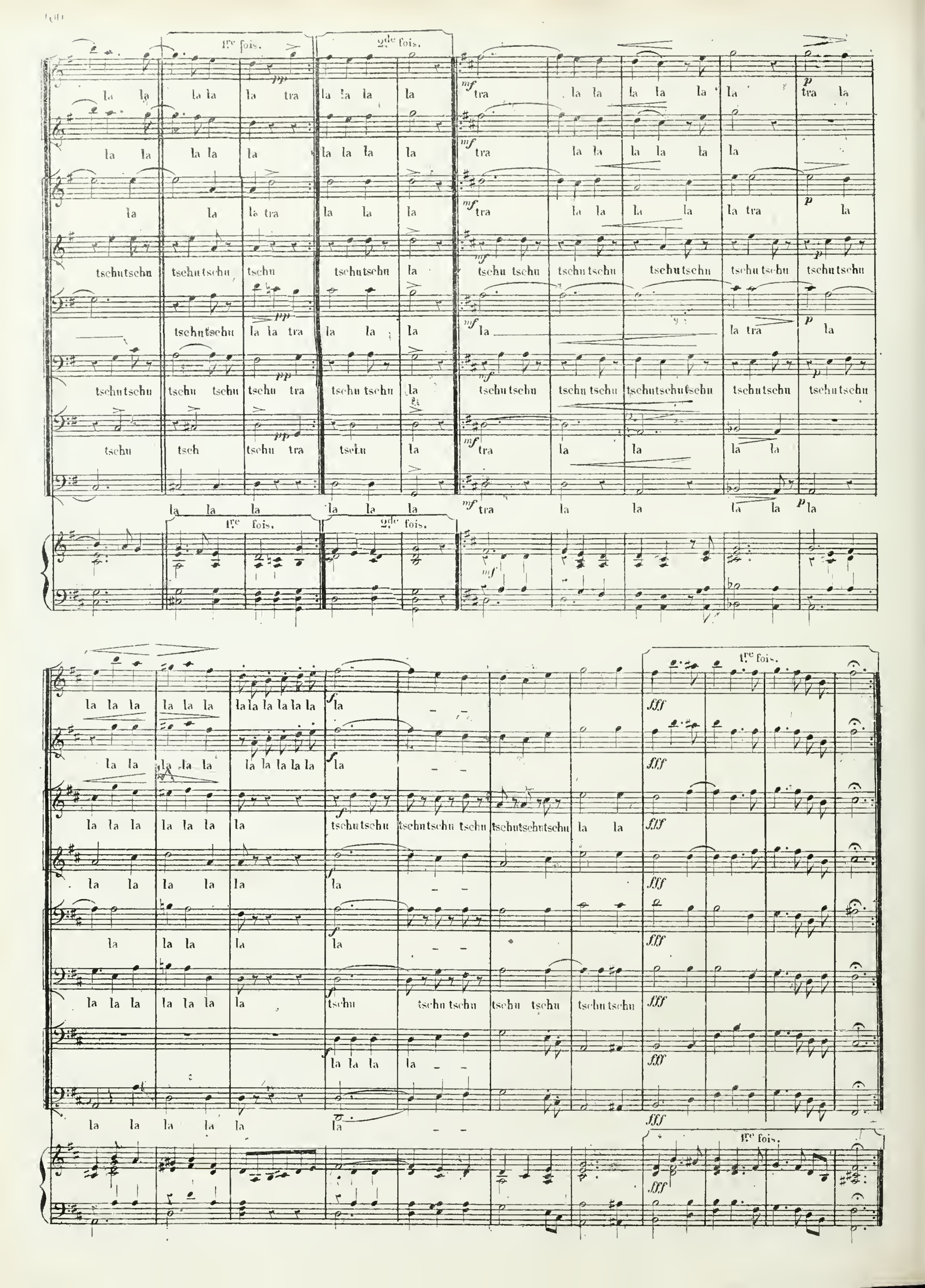
N. 24.

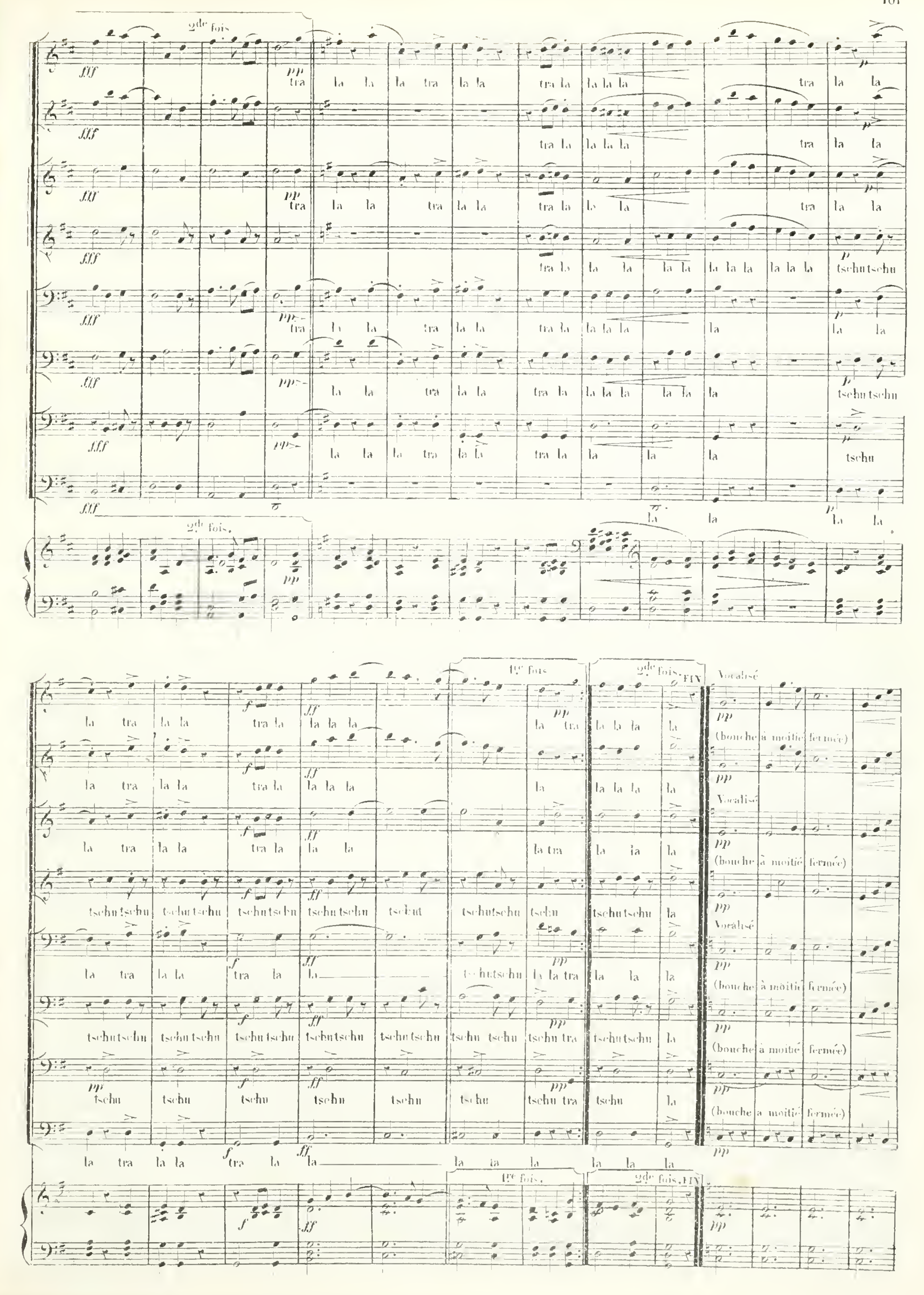
VALSE.

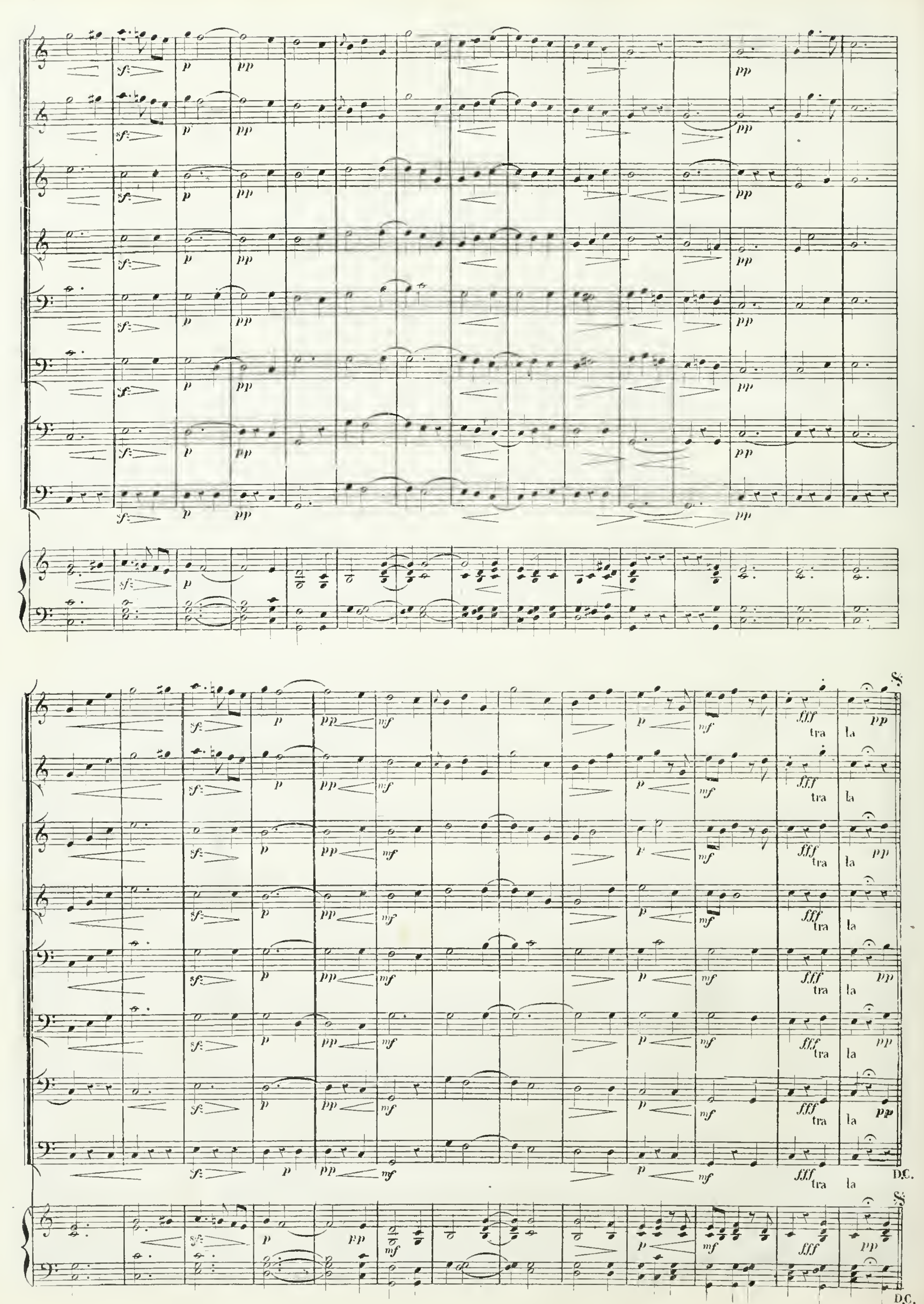
Musique de GEORGES **KASTNER**.

Cette *Valse* se chante sur les syllabes *tra la la*, mimologisme favori de la danse et de la gaieté. Quant à la syllabe *tschu tschu* qui se rencontre de temps en temps dans les parties accompagnantes, le compositeur l'a imaginée pour rendre le frôlement léger des pieds sur le parquet; il faut articuler cette syllabe doucement et de telle sorte qu'il n'en résulte qu'un bruissement vague, confus et passager, se perdant au milieu de la sonorité des voix. La dernière reprise avant le *Da Capo* doit être vocalisée tout entière, à l'exception des deux derniers accords. On peut employer ce morceau non seulement comme morceau de salon et de concert, mais aussi comme *Chant à danser*, dans une fête, pendant l'exécution d'une valse. Il est bon de n'y admettre que huit chanteurs.




1re fois.
2de fois.
la la la la la tra la la la la tra la la la la la la tra la
la la la la la la la la la tra la la la la la la
la la la tra la la la tra la la la la la tra la
tschutschu tschutschu tschu tschutschu la tschu tschu tschutschu tschutschu tschutschu tschutschu
tschutschu la la tra la la la la la tra la
tschutschu tschu tschu tschu tra tschu tschu la tschutschu tschu tschu tschutschutschu tschutschu tschutschu
tschu tsch tschu tra tschu la tra la la la la
la la la la la la tra la la la la la
1re fois.
2de fois.
1re fois.
la la la la la la lalalalalala la
la la la la la lalalalala la
la la la la la la la tschutschu tschutschu tschu tschutschutschu la la
la la la la la la
la la la la la
la la la la la la la tschu tschu tschu tschu tschu tschutschu
la la la la
la la la la la la
1re fois.


2de fois
tra la la la tra la la tra la la la la tra la la
tra la la la la tra la la
tra la la tra la la tra la lo la tra la la
tra la la la la la la la la la la la la tschutschu
tra la la tra la la tra la la la la la la la
la la tra la la tra la la la la la la la tschutschu
la la la tra la la tra la la la la tschu
la la la la
2de fois.
la tra la la tra la la la la la tra la la la la
la tra la la tra la la la la la la la la la
la tra la la tra la la la la tra la la la
tschutschu tschutschu tschutschu tschutschu tschut tschutschu tschu tschutschu la
la tra la la tra la la tschutschu la la tra la la la
tschutschu tschutschu tschutschu tschutschu tschutschu tschu tschu tschu tra tschutschu la
tschu tschu tschu tschu tschu tschu tschu tra tschu la
la tra la la tra la la la la la la la la
1re fois
2de fois. FIN
Vocalisé
(bouche à moitié fermée)
1re fois.
2de fois. FIN



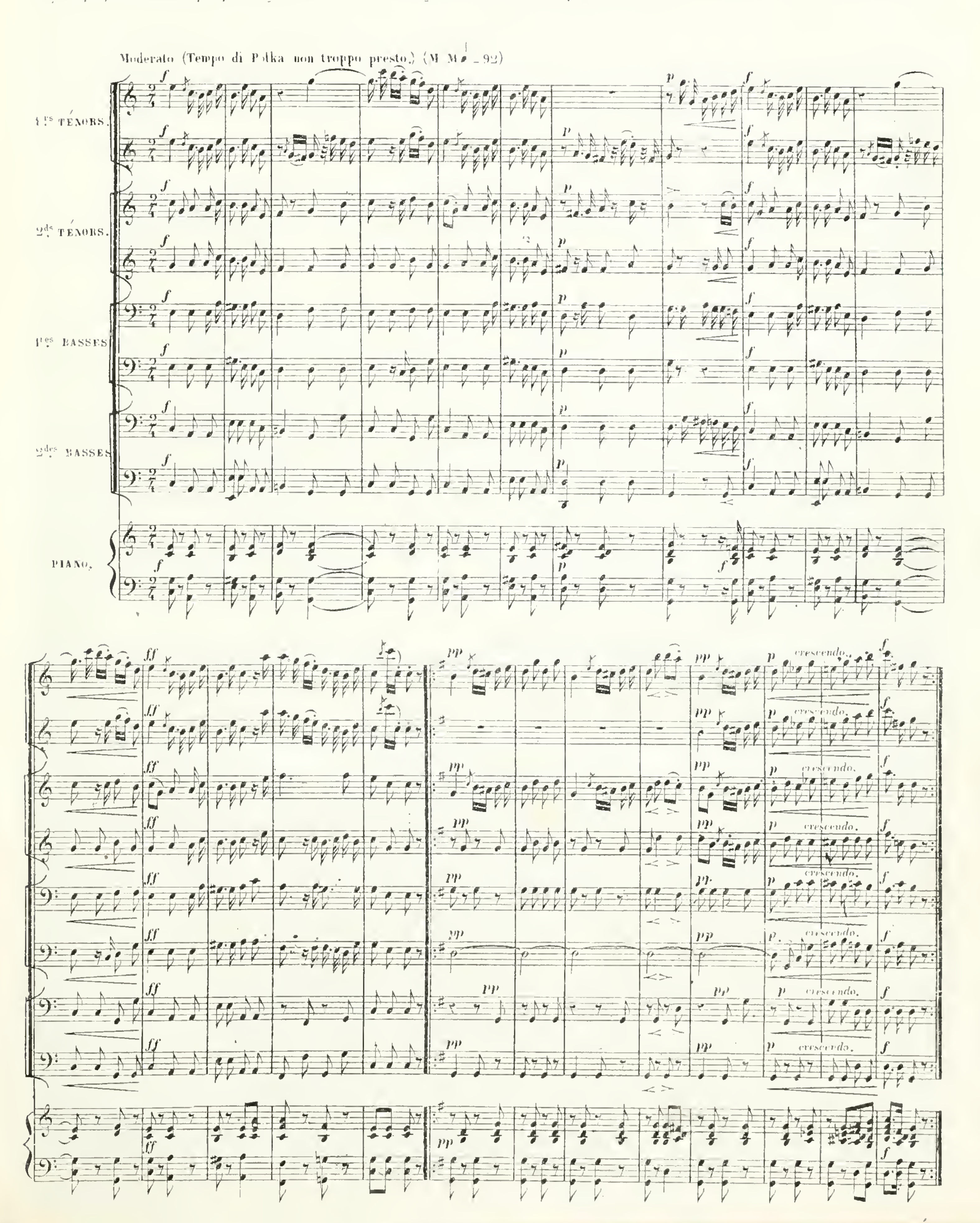
tra
la
D.C.

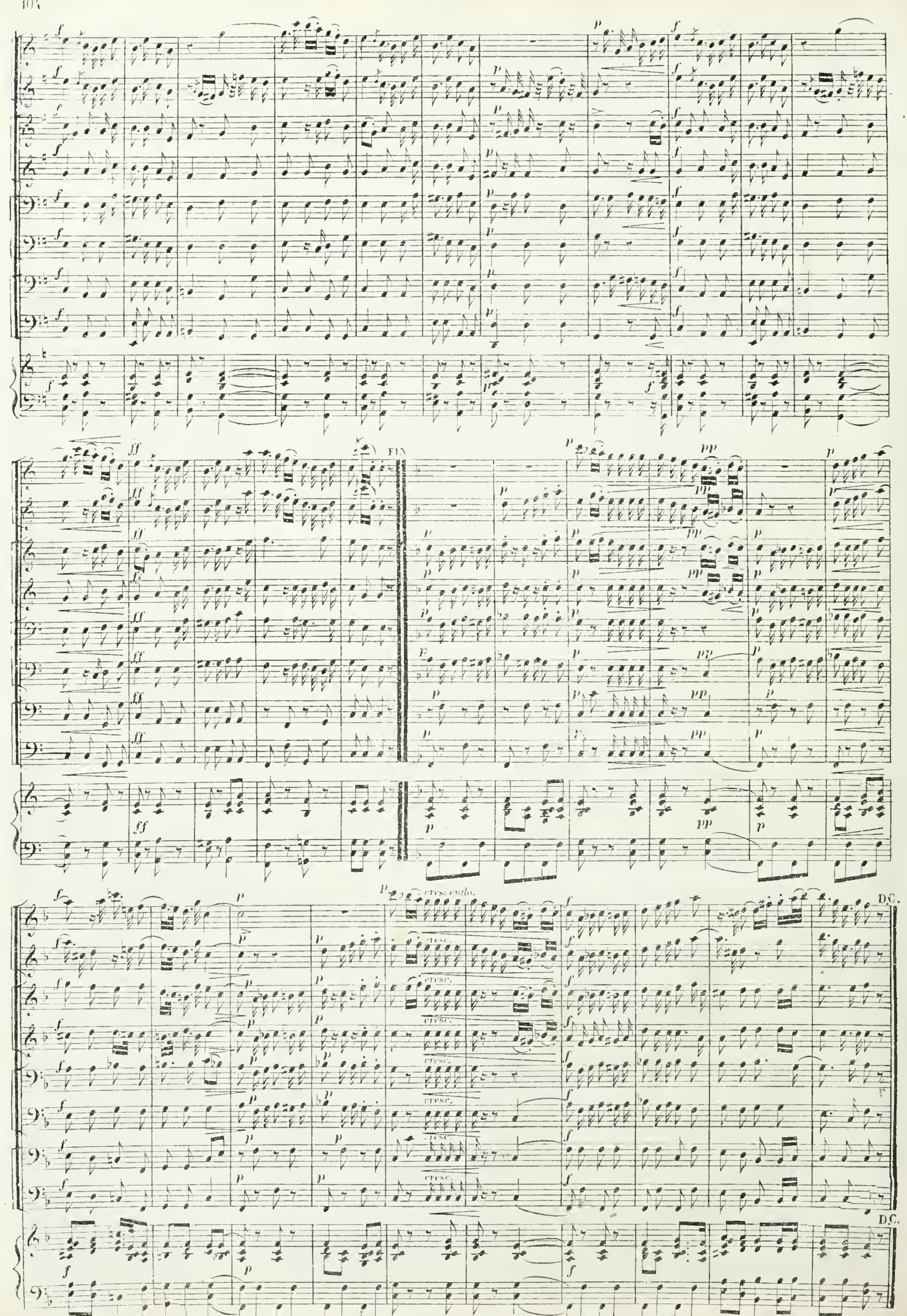
N° 25.

POLKA.

Musique de GEORGES **KASTNER.**

La plupart des remarques qui concernent le morceau précédent peuvent s'appliquer à celui-ci. Cette Polka exige beaucoup de précision et de netteté rhythmiques, en même temps qu'une grande légèreté et une grande souplesse vocales. Il faut ici, de toute nécessité, des chanteurs très habiles, donnant les sons de tête et iodlant avec une extrême facilité, surtout les premiers ténors.





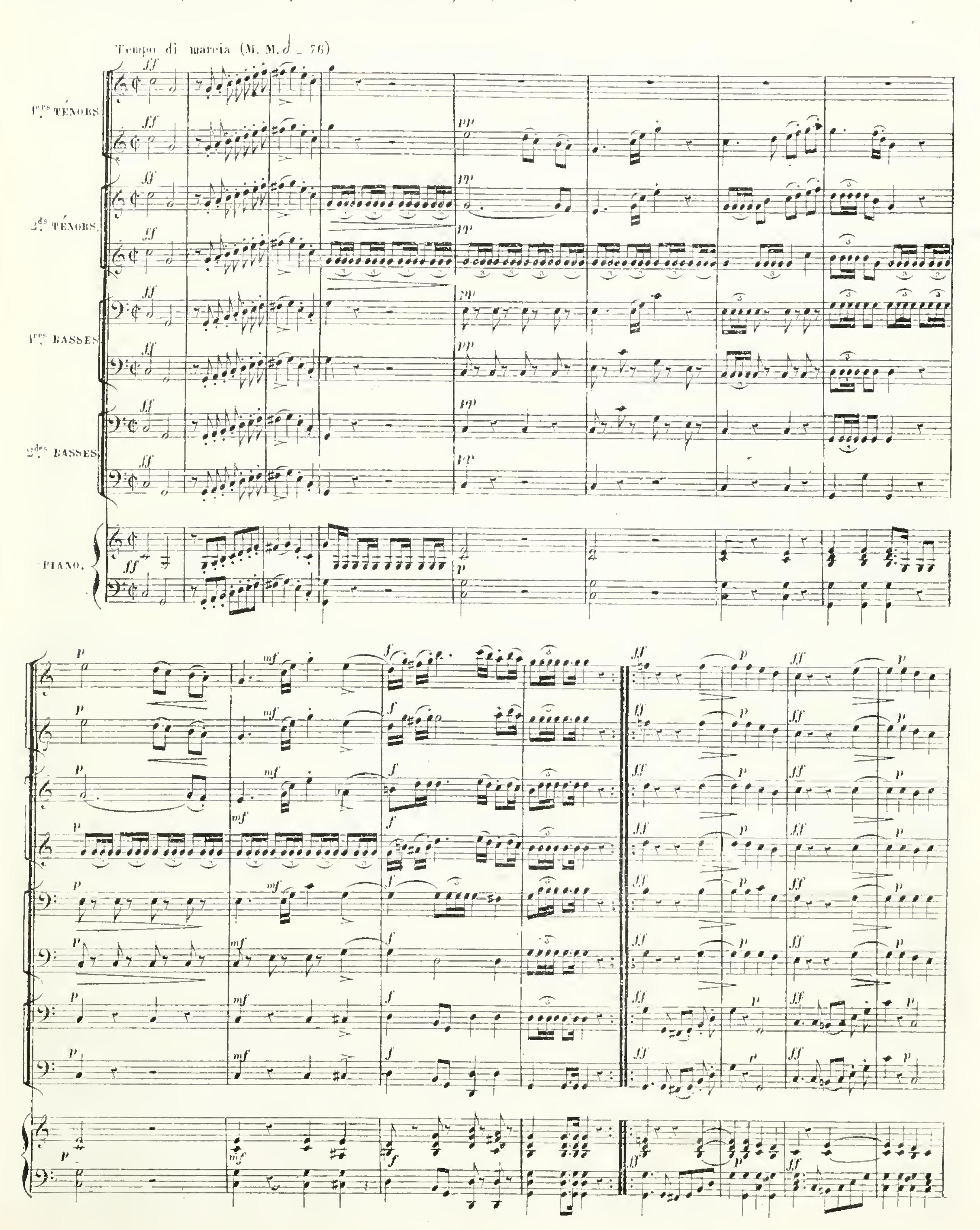
FIN
cresc.
crescendo.
D.C.
D.C.

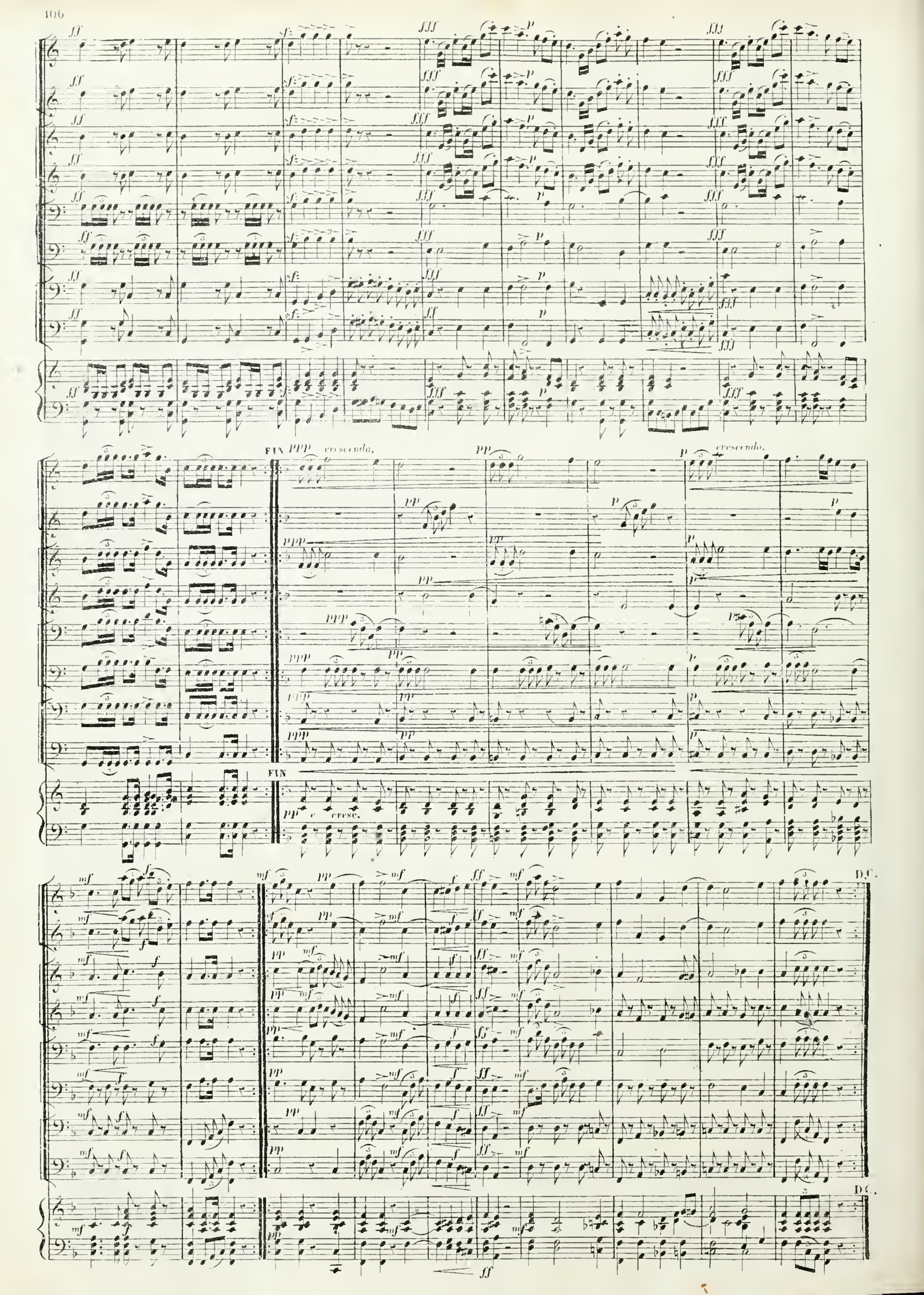
N° 26.

MARCHE.

Musique de GEORGES KASTNER.

Ce numéro, de même que le suivant, est destiné à offrir une reproduction vocale de l'harmonie militaire, si les chanteurs sont assez habiles pour imiter, les deux premiers ténors, les cornets à cylindres; les deux seconds ténors, les trompettes; les deux premières basses, les cors; et les deux secondes basses, le trombone et le saxhorn basse. Au cas que cette imitation parût difficile à saisir, on se bornerait simplement à vocaliser ou bien à chanter tout le morceau sur les syllabes *tra la le*.



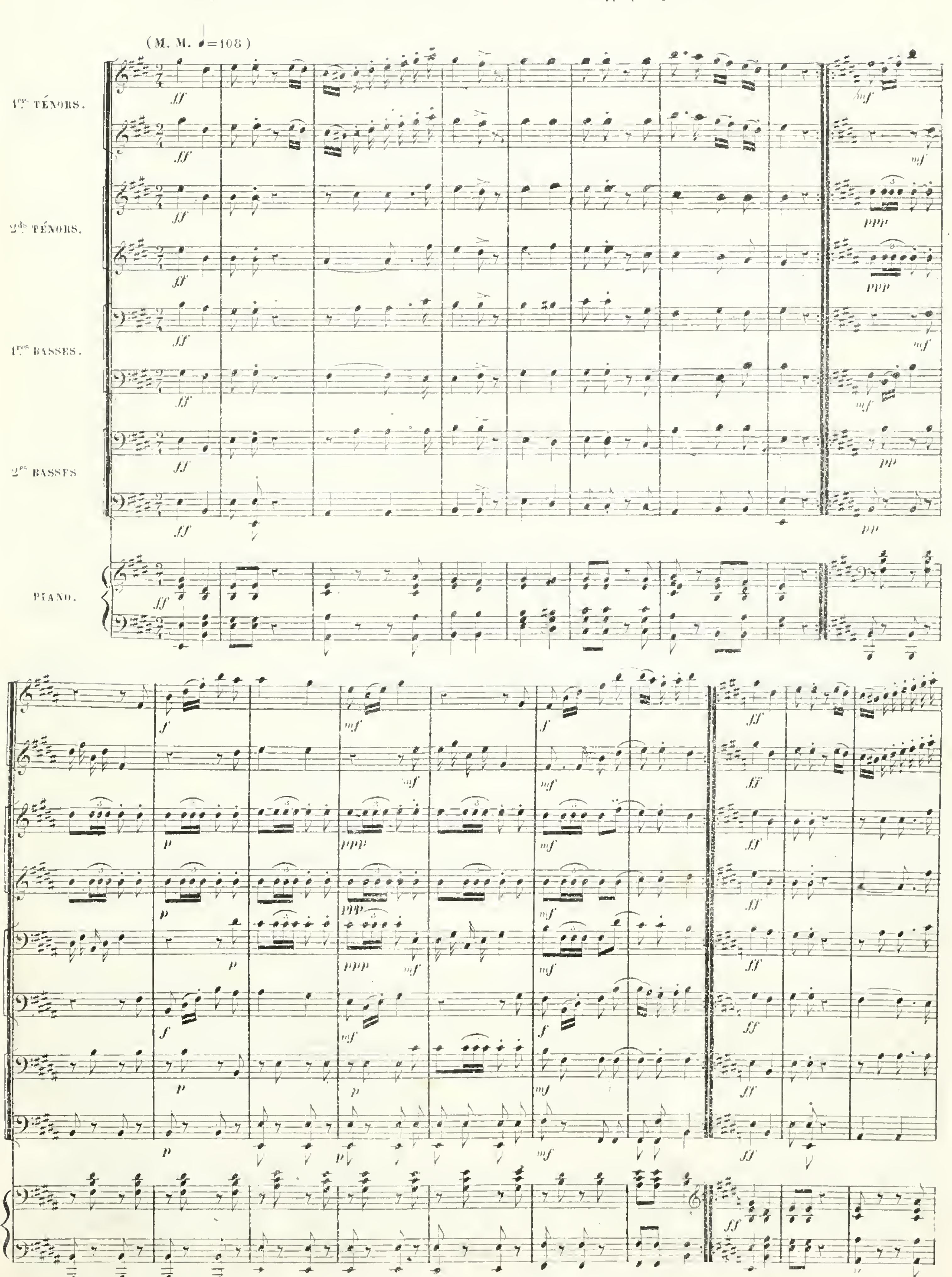

FIN
crescendo.
FIN
cresc.
D.C.
D.C.

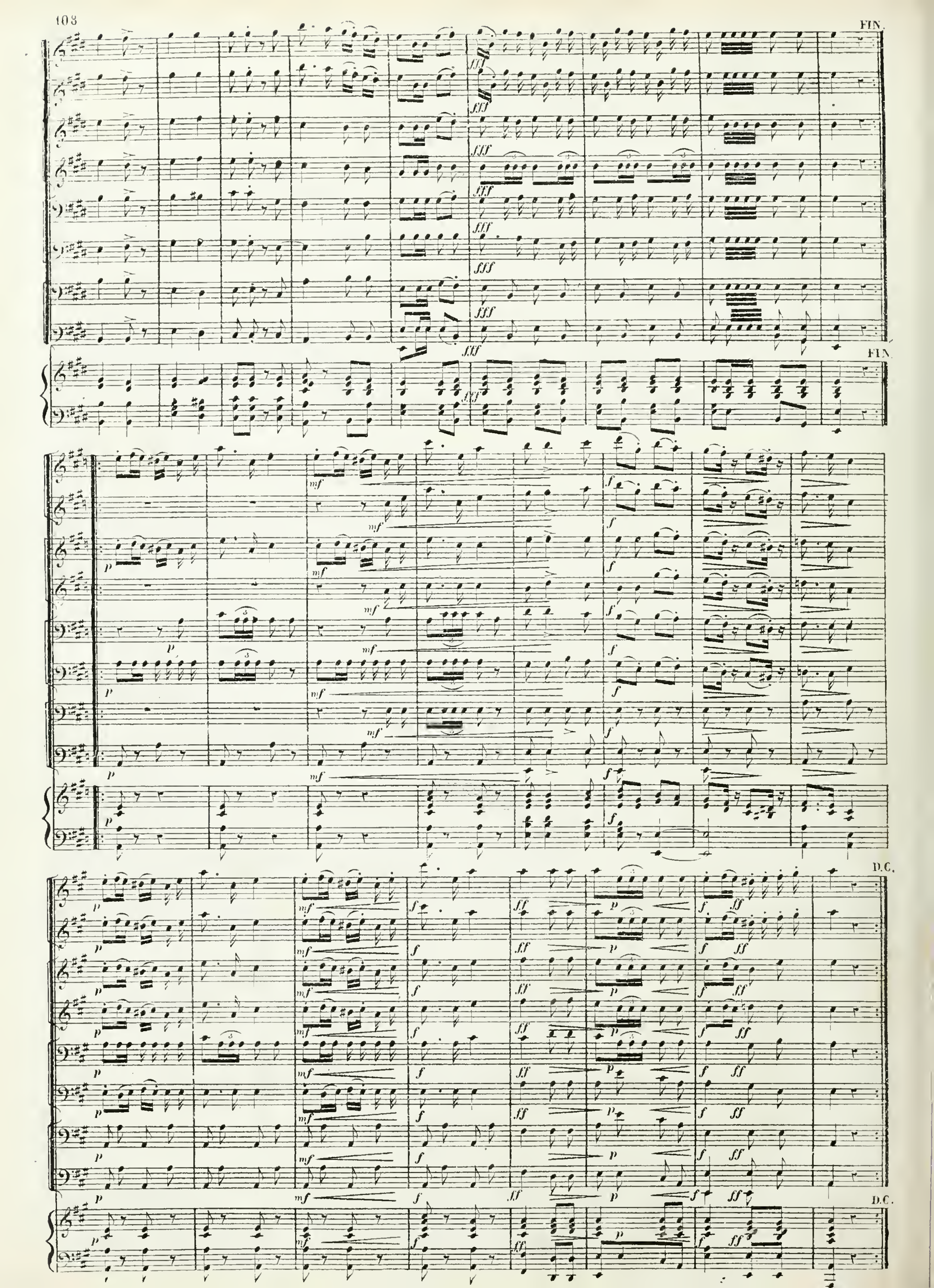
Nº 27.

PAS REDOUBLÉ.

Musique de GEORGES KASTNER.

Tout ce qui a été dit relativement à la manière d'exécuter le numéro 26 s'applique également à celui-ci.



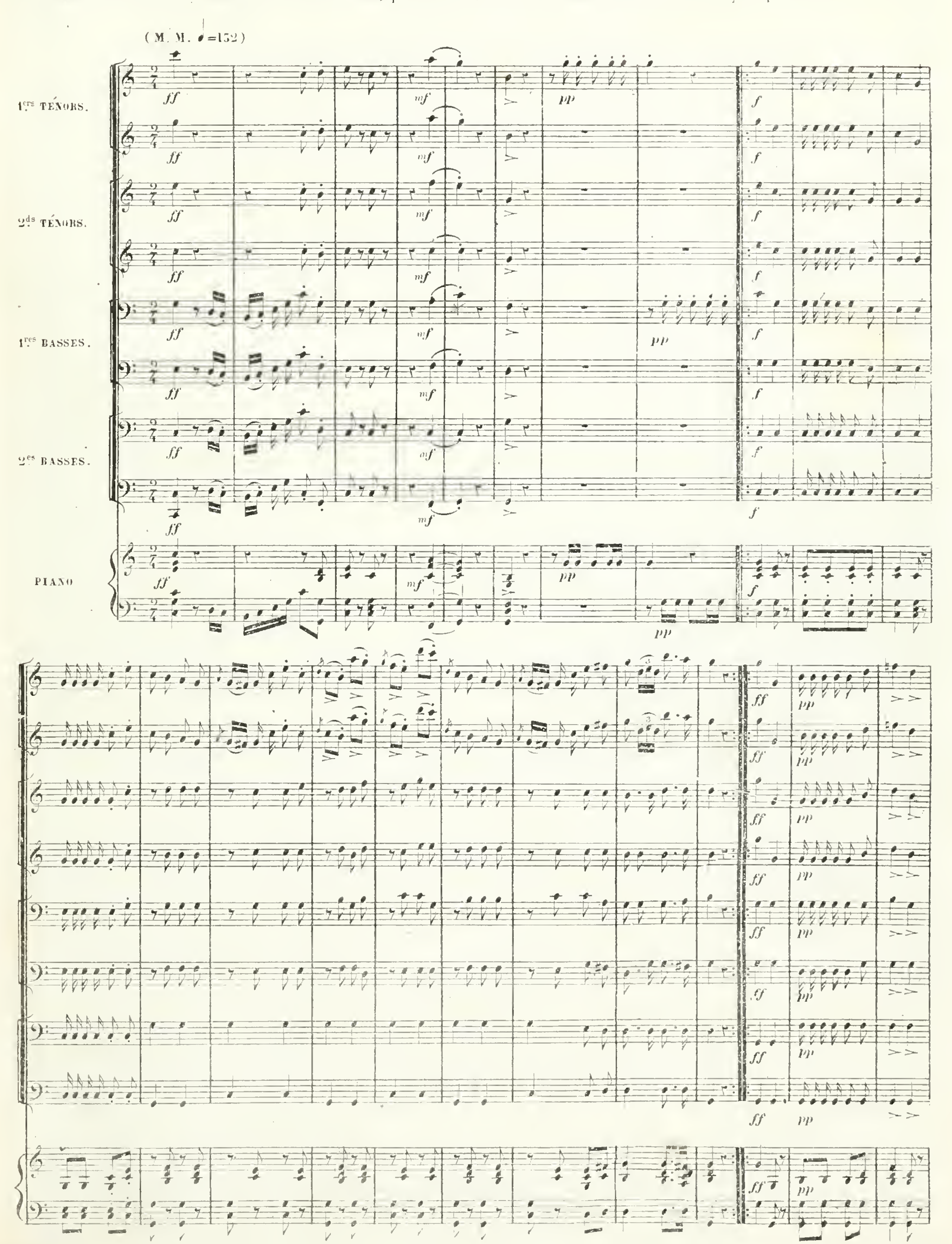

FIN.
FIN.
D.C.
D.C.

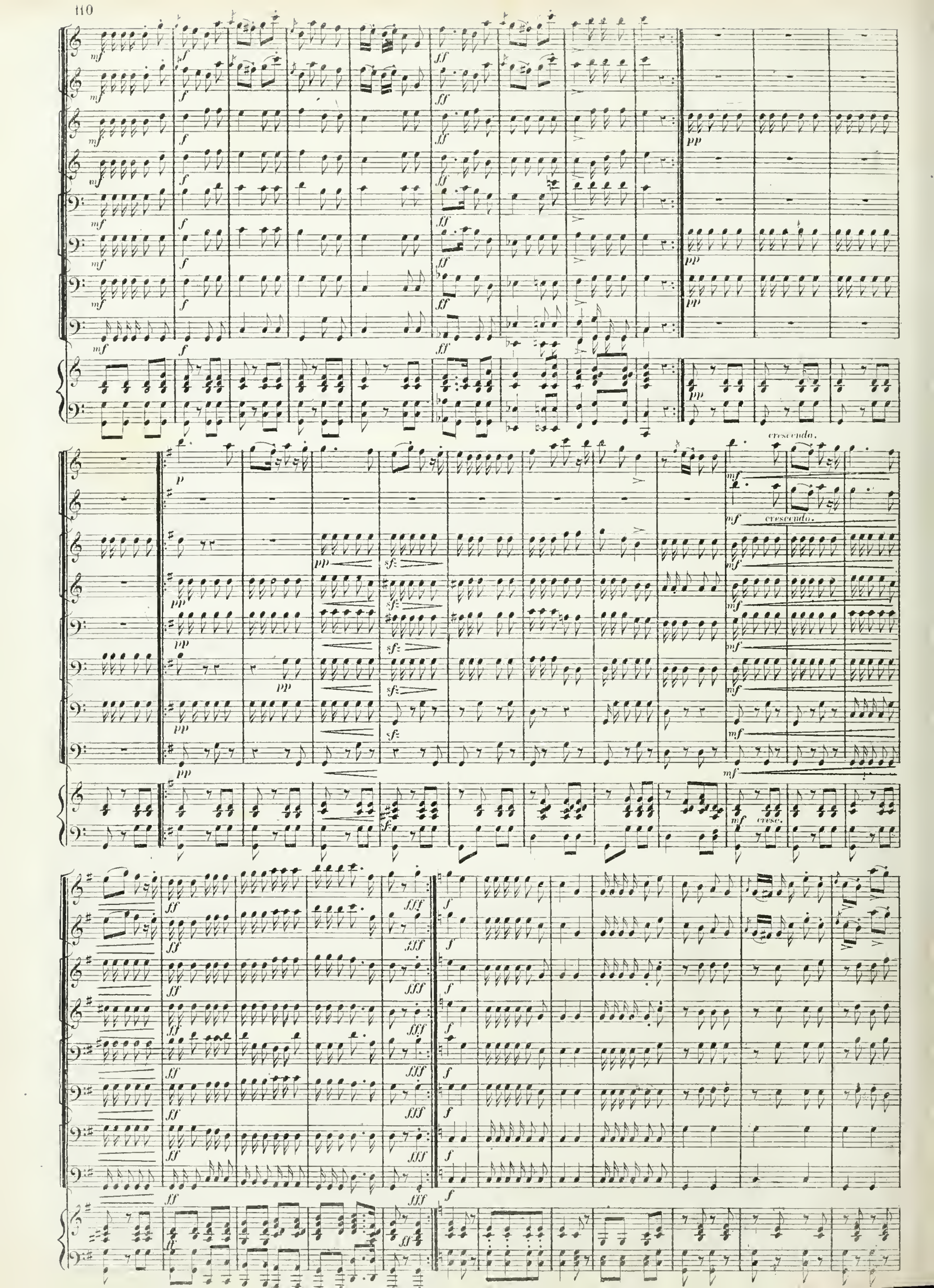
N° 28.

GALOP.

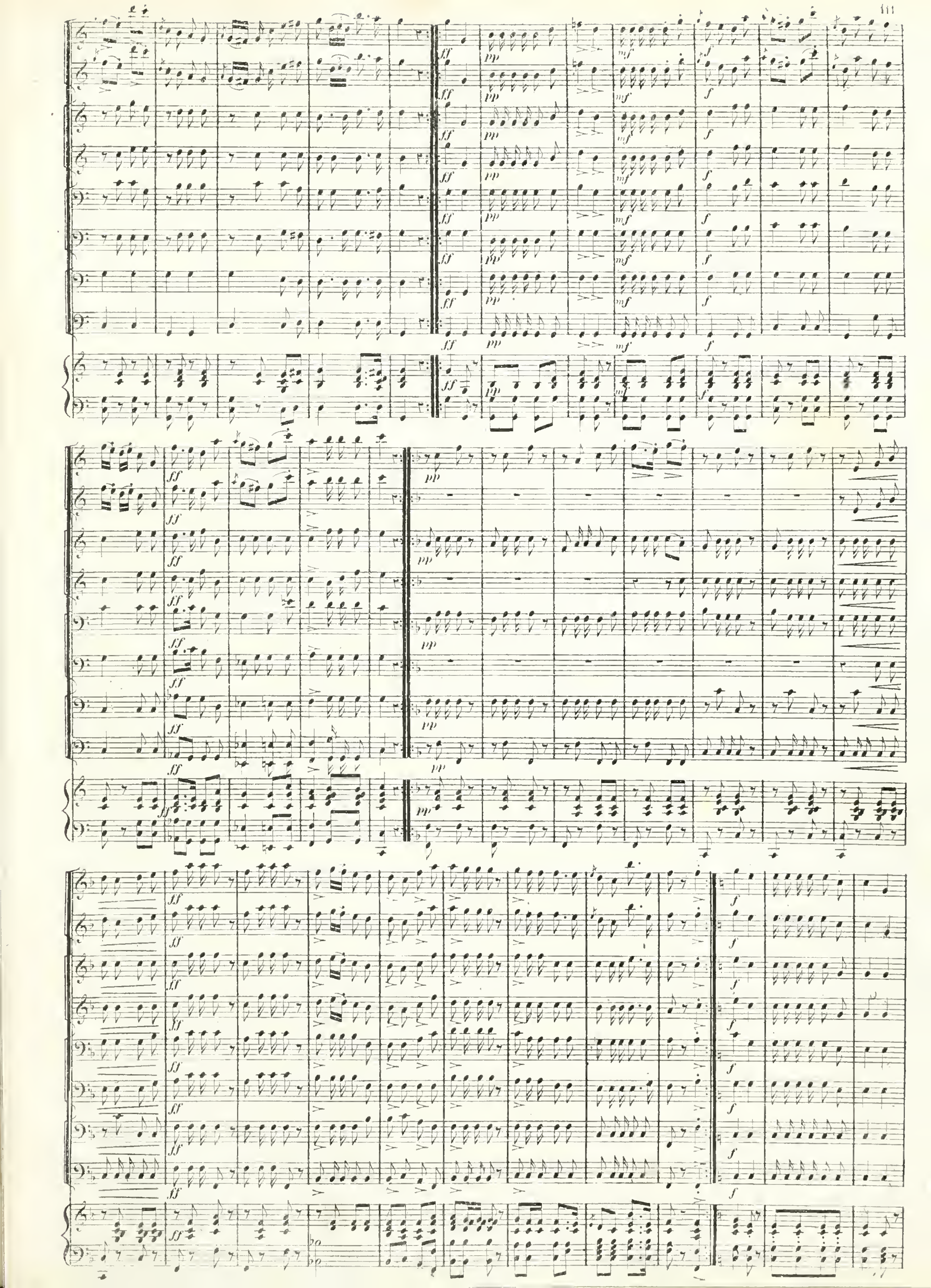
Musique de GEORGES KASTNER.

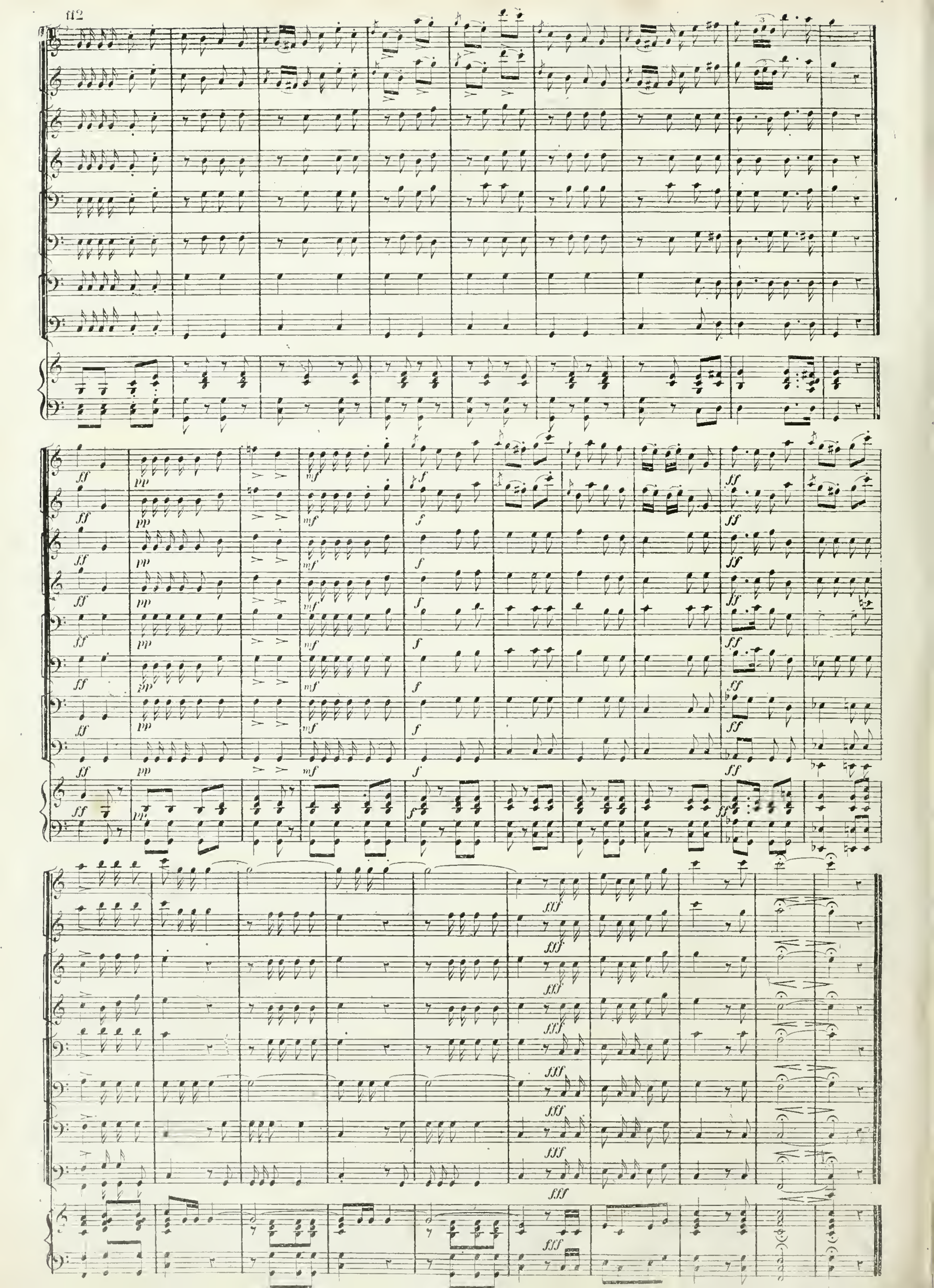
On interprétera ce morceau de la même manière que les numéros 24 et 25, la Valse et la Polka. Il faut y observer un mouvement modéré, pour rendre avec toute la netteté désirable les passages en notes répétées, et pour bien mettre en relief les contours du dessin rhythmique.





crescendo.
crescendo.
cresc.




ff
pp
mf
f
fff